

الأسلوبية

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

تأليف

د. فتح الله أحمد سليمان

تقديم

الأستاذ الدكتور/ طه وادي

الناشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت: ٣٩٠٠٨٦٨

طبعة مزيدة ومنقحة
١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م
مكتبة الآداب (علي حسن)

مقدمة عن:

الأسلوبية... ذلك المنهج الجديد

أ. د. طه وادي

اليوم.. لم يعد ثمة ريبٌ بين الدارسين العرب للنصّ الأدبي - رغم اختلاف عصوره وتعدد أنواعه - أن المنهج «الأسلوبي»، قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية، تعيد مجال الدراسة - دراسة النصّ - إلى مكانها الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللغة. ومن المعروف أن علم اللغة الحديث، قد حقق إنجازات علمية باهرة ومنضبطة على يد العالم السويسري «فردينانذ دي سوسير» (١٨٥٧-١٩١٣)، ومن عاصره أو جاء بعده من العلماء اللغويين الألمان أو الفرنسيين. ومعنى هذا أن «علم الأسلوب» قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللغوي قبل أن يهتمّ به نقّاد الأدب.

وإذا كان علم اللغة الحديث - أو علم الأسلوب اللغوي - قد انفصل عن معظم الدراسات الإنسانية، التي كان ينتمي إليها، وأصبح (علمًا) منضبطا له قوانينه وقواعده العلمية الخالصة، فإن الفصيل المتقدم من النقاد العرب اليوم، يطمحون إلى توظيف مناهج علم الأسلوب اللغوي؛ لتكون صالحة لدراسة النصّ الأدبي، إن النص الأدبي - أو «القول» - ليس إلا واحدًا من مجالات استخدام «اللغة» في جميع مجالات الحياة، ومهما كانت اللغة الأدبية «منحرفة» بالقصد عن التوظيف الإشاري للغة ومحمّلة بمحتوى عاطفي وحساسية شعورية، فإنها تظلّ - في النهاية - وقائع لغوية، قابلة للدرس المنهجي، وخاضعة للقوانين العلمية التي حقّقها علم اللغة العام الحديث.

ومعنى هذا أن عمل الناقد الأسلوبي هو أن يبيّن مدى الارتباط بين التعبير اللغوي والشعور النفسي.

وإذا كان علم اللغة الحديث قد انفصل تمامًا عن علم اللغة القديم، فإن «علم الأسلوب الأدبي» يبدو هو الآخر منفصلًا إلى حد كبير عن العلم القديم، الذي كانت

بينهما بعض أوجه التشابه - وهو «علم البلاغة». إن علم الأسلوب وهو علم «وصفي» حديث، يختلف اختلافًا كبيرًا عن علم البلاغة، وهو علم «معيارى» قديم، يعتمد على قوانين منطقية مطلقة، من هنا يحاول أصحاب هذا العلم - علم الأسلوب الأدبى - أن يجعلوه (بديلًا) موضوعيًا جديدًا، لعلم البلاغة الجامد القديم. علم البلاغة كان يحاول دراسة «الكلمة» التى تعدل عن معناها القاموسى فى إطار علم «البيان»، أو دراسة الجملة، التى تخرج عن معناها الحقيقى إلى غرضٍ بلاغى فى إطار علم «المعانى». ولكن هذا العلم - البلاغة - لم يكن يدرس كل ما يتصل بمظاهر «الانحراف» الجمالى فى النصّ الأدبى، كما أنه تحوّل لدى كثير من العلماء المتأخرين إلى قواعد منطقية جامدة، لا تهتم كثيرًا بربط «الكلام» الأدبى بـ «مقتضى الحال» - الذى حرصتْ على أن تدرسه، وليس أدلّ على تحجّر البلاغة من ازدهار ما يسمّى بعلم «البديع» ، ومعظم أبوابه - فى حقيقتها - ليست من البلاغة فى شىء. ومعنى هذا أن البلاغة - رغم تعدد علومها وتشعب أبوابها - قد أصبحتْ قاصرةً عن دراسة النصّ الأدبى.

ويتأسس على هذا أن علم الأسلوب الأدبى - وهو قائم بالتبعية على علم الأسلوب اللغوى - قد غدا الوريث الشرعى الحديث لعلم البلاغة القديم. وهذا العلم الجديد، يقنن لدراسة النص الأدبى عبر مجالات أوسع وآفاق أرحب، وهى دراسة النص على ثلاثة مستويات لغوية، وهى: التركيب - والدلالة - والصوت، أى أنه يدرس النصّ على كافة مستوياته التعبيرية من أدناها وأبسطها إلى أبعدها وأعقدها، وهو يدرس دلالات الكلمات والجمل وطريقة تركيبها، كما يدرس المعنى الكلى للنصّ، بل إنه يطمحُ إلى ما هو أكثر من ذلك، وهو خواص الأسلوب العامة عند أديب، أو فى إطار نوع أدبى، أو مدرسة أدبية. وهذا يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه، وهو أن وظيفة علم الأسلوب الأدبى هى استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية، التى يتميز بها النص الأدبى.

وقد صدرت فى مجال **الدراسات الأسلوبية** مجموعة من الدراسات نشير - هنا - إلى **أهمها**، وهى:

لطفى عبد البديع:	التركيب اللغوى للأدب
شكرى عيـــاد:	مدخل إلى علم الأسلوب

شكرى عياد : اللغة والإبداع

إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ

كمال بشر : علم الأصوات

محمود فهمى حجازى : مدخل إلى علم اللغة

تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها

عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى

سعد مصلوح : الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية

صلاح فضل : علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته

شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى

عبد السلام المسدّى : الأسلوبية والأسلوب

محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات

طه وادى : شعر ناجى - الموقف والأداة

طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة[1]

ويضاف إلى الدراسات السابقة - وغيرها الكثير - هذه الدراسة الجديدة «قضايا التركيب فى شعر البارودى»، التى أعدّها تلميذى النجيب وصديقى العزيز الدكتور فتح الله سليمان. - وكانت رسالته للدكتوراه، وقد بذل فيها جهدًا طيبًا، سواء فى مجال الدراسة النظرية لعلم الأسلوب، أو فى مجال الدراسة التطبيقية عند دراسته لأهم قضايا التركيب فى ديوان الشاعر العربى الكبير محمود سامى البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤م). وقد درس بموضوعية وشمولية أهم قضايا التراكيب عند البارودى، وهى: التناوب، والحذف، والاعتراض، والتقديم والتأخير، والالتفات.

ولا شك أن الباحث الدكتور فتح الله سليمان - يدخل بهذه الدراسة الرصينة فى إطار كوكبة الباحثين الجادين، الذين حاولوا تأصيل هذا العلم الجديد فى عالمنا العربى المعاصر، فى مجال الدرس الأسلوبى على مستوييه : اللغوى والأدبى. غير أن التحدّى

---

(١) هناك مجموعة كبيرة من الدراسات المترجمة وبعض الرسائل الجامعية غير المطبوعة - لم نشر إليها، لأنها فى حاجة إلى ببليوجرافيا خاصة.

الحقيقى أمام هذا العالم الشاب.. وأمام جيله، ليستْ فى طرق مجال جديد للبحث فحسب، وإنما هناك ما هو أخطرُ وأجلُّ.. وهو قضية التواصل والاستمرارية.. وأن يحاول الباحث أن يتخطَّى - سريعًا رغم كل العوائق والصعوبات - هذه المرحلة إلى مرحلة الإضافة والابتكار.

إن البحث العلمى.. صعبٌ.. وطويلٌ سُلَّمُه، بيد أن الصبر والمثابرة والجهد والمذاكرة، أسلحة الباحث الطموح، كى يَمضِى - قُدُمًا - إلى الأمام، وهذا هو ما أرى أن الدكتور فتح الله سليمان - وجيله - قادرون عليه، بإذن الله.

والله العلى القدير أسأل أن يوفقنا جميعًا من أجل تقديم الجيد والجديد.. ومناصرة النافع والمفيد.. وتأصيل كل ما هو سديد، فى حياتنا العلمية وجامعاتنا العربية، إنه نعم المولى.. ونعم النصير.

د. طه وادى

أستاذ الأدب العربى الحديث

كلية الآداب - جامعة القاهرة

يناير ١٩٩٠م

* * * * *

مقدمة

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث. والراصد لتيارات النقد العربى واتجاهات البحث اللغوى يلحظ أن هذا المجال ما يزال فى بداياته المبكرة فى نطاق الدراسات العربية.

والأسلوبية هى أحد مجالات نقد الأدب اعتمادًا على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك.. أى أن الأسلوبية تعنى دراسة النص، ووصف طريقة الصياغة والتعبير.

والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان، وقد آثر البحث أن يستخدم أولهما، لأن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علمًا.

وثمة تعريفات ثلاثة لمصطلح «أسلوب»:

التعريف الأول: ويتم من منظور المنشئ. ويقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرًا كاملًا عن شخصية صاحبه، بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية.

أما التعريف الثانى: وهو ينبع من زاوية النص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التى تقسم النظام اللغوى إلى مستويين: مستوى اللغة، ويقصد به بنية اللغة الأساسية، ومستوى الكلام، ويعنى اللغة فى حالة التعامل الفعلى بها.

وينقسم المستوى الثانى إلى قسمين آخرين:

أولهما: الاستخدام العادى للغة، **وثانيهما:** الاستخدام الأدبى لها.

وهذا المستوى الثانى هو مجال البحث الأسلوبى باعتبار أن الفرق بين الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى لها يكمن فى أن هناك انحرافًا فى المستوى الثانى عن النمط العادى. والانحراف - هنا - يعنى الخروج على ما هو مألوف فى الاستعمال اللغوى مما يُشَكِّل - فى النهاية - ما يُسَمَّى بالخاصية الأسلوبية.

وأما التعريف الثالث: فهو يتحدد من جهة المتلقِّى، وأساس هذا التعريف أن دور المتلقى فى عملية الإبلاغ مهم إلى الحد الذى يراعى فيه المخاطب حالة مخاطبه النفسية ومستواه الثقافى والاجتماعى، كما يؤثر فى هذا الخطاب عُمْرُ المخاطَب وجنسُهُ. وعلى

المنشىء أن يثير ذهن المتلقى حتى يُحْدِث تفاعلاً بينه وبين النص، واستجابة المتلقى ورفضُه هما المَحَكُّ فى الحكم على مدى حدوث هذا التفاعل.

واختيار شعر البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤م)، لدراسة قضاياه التركيبية يرجع إلى أمرين:

الأمر الأول: ويتمثل فى أن البارودى يعد - بحق - رائد النهضة الشعرية وباعثها بعد عصور من التخلف والانحطاط، فهو الذى ردَّ للشعر مكانته العظيمة ومنزلته السامية بعد أن أصبح وسيلة للتكسب والارتزاق. وليس ثمة شك فى أن مدرسة الإحياء التى تزعمها البارودى «قد قامت بالدرو الأول ومثلت البدء الضرورى والصحيح لأية نهضة أدبية تالية فى أى من الأقطار العربية»[1].

الأمر الآخر: أن الباحث قد سبق له التعامل مع شعر البارودى، وذلك فى رسالته عن «الجملة الشرطية فى شعر محمود سامى البارودى» التى نال بها درجة الماجستير، فأتاح له ذلك الاطلاع - على نحوٍ ما - على شعر البارودى والوقوف على بعض سماته.

ويحاول هذا البحث دراسة القضايا التركيبية فى أسلوب البارودى من حيث الأنواع والسمات والخصائص، كما يحاول وصف بنية العربية فى شعره تطبيقًا على إنتاجه الشعرى، مما يتيح لنا الوقوف على الثوابت والمتغيرات فى هذه اللغة وعلى خصائصها المميزة، كما يمكننا ذلك من معالجة النص بمعايير منضبطة، حيث يبرز بوضوح أهمية المعيار الموضوعى لترشيد الأحكام النقدية.

وهذه الدراسة لا تعنى بتحديد القضية ودراستها فحسب، بل إنها - وهذا هو اتجاهها الأساسى - تهتم بتوضيح مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها مستخدمةً فى ذلك المنهج الإحصائى.

ويقوم هذا البحث على ثلاث ركائز أساسية:

- **الأولى:** الوصف.
- **الثانية:** التحليل .
- **الثالثة:** استخلاص النتائج.

وهذا البحث يتناول أبرز القضايا التركيبية في شعر البارودي مستخدمًا في ذلك

---

(١) د. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف (١٩٨٢م) ص٢٠١.

المصطلحات البلاغية والنحوية باعتبارها وسائل إجرائية لدراسة الظواهر الأسلوبية، حيث إن العلاقة بين الأسلوبية وكلٍّ من البلاغة والنحو وثيقة ومؤكدة.

وتقع هذه الدراسة في سبعة فصول:

الفصل الأول: «الأسلوب والأسلوبية»: ويتناول تحديد مفهوم الأسلوب من زواياه الثلاثة: المخاطِب والخطاب والمخاطَب، والبحث عن أصول الأسلوبية في التراث من المنظورين: النحوي والبلاغي، كما يدرس هذا الفصل العلاقة بين الأسلوبية وكل من البلاغة والنقد الأدبي.

ويتعرض هذا الفصل أيضًا للأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة من حيث المفهوم والاتجاهات والمجالات والوظيفة. ويبحث أيضًا المدخل إلى الدراسة الأسلوبية وأهمية البحث الأسلوبي.

الفصل الثاني: «التحليل الأسلوبي»: وفيه عرضٌ لأهمية هذا التحليل وكيفيته ومحاذيره، ثم عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة في مجال التحليل الأسلوبي.

الفصل الثالث: «التناوب»: ويُقصد به إحلال لفظ محل لفظ آخر، أو أداة محل غيرها، أو حرف محل ما يناظره. وينقسم إلى تناوب في الأفعال، وتناوب في الأسماء، وآخر في المصادر، ورابع في الحروف.

الفصل الرابع: «الحذف»: وفيه تحليل لمواضع حذف المسند إليه في الجملة الاسمية، وحذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية، وحذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق، وحذفهما لوجود قرينة على حذفهما، وحذفهما في التراكيب الشائعة.

ويتعرض الفصل أيضًا للحذف في التركيب الشرطي، ثم لحذف النعت والمنعوت، والمستغاث به، والمستغاث لأجله، والمعطوف عليه.

الفصل الخامس: «الاعتراض»: ويُقصد به اعتراضُ كلام بين عنصرين متلازمين. وفيه دراسة لظواهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية، وبين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر والجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو إحدى أخواتها، ثم الاعتراض بين النعت والمنعوت، وأخيرًا الاعتراض في التركيب الشرطي.

الفصل السادس: «التقديم والتأخير» ويدرس السمات العامة للتقديم والتأخير، مثل: تقديم المفعول به، والحال، والمفعول لأجله، والمفعول به والمفعول لأجله معًا، والمفعول به والتمييز معًا، والمفعول به والجار والمجرور معًا، والمفعول به والحال والجار والمجرور في آن. ثم يتعرض الفصل للسمات الخاصة، مثل: تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا للبيت، وتأخيره ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثاني. وأخيرًا يتعرض الفصل للتقديم والتأخير في التركيب الشرطي.

الفصل السابع: «الالتفات» وهو الانتقال من أسلوب إلى آخر أو من ضمير إلى غيره مع اتحاد المرجع. ويبحث الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وعن ضمير المخاطَب إلى ضمير الغائب، وعن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ثم الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب. كما يتطرق الفصل إلى ظاهرة الإخبار عن المؤنث بالمذكر، وظاهرة التحول عن المذكر إلى المؤنث وعكسها.

وتعتمد هذه الدراسة - من حيث المادة اللغوية - على مصدر واحد فقط هو ديوان البارودي بأجزائه الأربعة ط دار المعارف. حقق الجزأين الأول والثاني على الجارم ومحمد شفيق معروف، وحقق الجزأين الثالث والرابع محمد شفيق معروف.

وأخيرًا، فهذه محاولة للتأصيل النظري والتطبيق العملي في مجال البحث الأسلوبي، ولا نزعم أننا قد بلغنا بها الغاية وحققنا المراد، وحسبنا أن تكون هذه الدراسة خطوة في مجالها قد تضاف إلى ما سبقها وما سيلحقها من خطوات.

فتح الله سليمان

* * * * *

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية

أولًا: مفهوم الأسلوب:

يحوي تاريخ الأسلوبية كثيرًا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة، واتخذت أشكالًا وصورًا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمي. كان العرب ذوي حس نقدي، وكانت لهم جهود في مجال النقد، إلا أنها كانت أقرب إلى الانطباعات والملاحظات السريعة القائمة على الذوق والإحساس بقيمة الكلمة وموضعها في السياق، ولذلك لم تكن هذه الملاحظات تستند إلى نظريات وقوانين.

وكان اليونان أسبق من العرب في هذا الميدان، فهم السباقون إلى معرفة كثير من قضايا النقد وإرساء قواعده، وثمة علاقة وثيقة بين الأسلوبية والنقد.

«وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقَّهُ بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على رُكَحٍ ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا إذا اعتمدت أصوليًا إحدى هذه الركائز الثلاثِ أو ثلاثتها متعاضدةً متفاعلة»[1].

(١) الأسلوب من زاوية المنشئ: يقوم المنظور الأول في تعريف الأسلوب[2] -

---

(١) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، (١٩٧٧م) ص٥٧.

(٢) أ- ورد في لسان العرب في مادة سلب، «يقال للسطر من النخيل، أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال، والأسلوبُ الطريقُ والوجهُ والمذهبُ، يقال، أنتم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والأسلوبُ، الطريقُ تأخذ فيه. والأسلوب، بالضم، الفنُّ يقال، أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانينَ منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا». ابن منظور، لسان العرب، تحقيق، عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ص٢٠٥٨.

ب- «وترجع الكلمة الإنجليزية Style «أسلوب» إلى كلمة لاتينية معناها (آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة) وتظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية Atiletto. ثم حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها». ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة (١٩٧٥م) ص٦٦٣.

بالنظر إلى المخاطِب المرسِل - على أساس التوحيد بين المنشىء وأسلوبه بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام. ومن شأن هذه النظرة أن تؤدى بنا إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفًا عن مكنونات صاحبه ومعبرًا عن دخائله.

«وتتقدم دعامةُ المخاطِب الدعامتين الأخريين في النشأة الوجودية وفي تاريخية الأسلوب، أما في النشأة المطلَقة فلأن الرسالة اللغوية - من حيث حدوثها - تنبثق من مُنشئها تصورًا وخلقًا وإبرازًا للوجود، وأما من حيث زمنية التاريخ فلأن تحديد الأسلوب باعتماد عنصر المخاطِب مغرق في القدم يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومَنْ بَعْدَهُم»[1].

وتبدأ عملية الإنشاء عند المنشىء بوجود مثيرات أو انفعالات أو محرِّكات، داخلية نابعة من ذاته، أو خارجية من البيئة المحيطة به. هذه المثيرات تتحول إلى أفكارٍ ومعانٍ في ذهن صاحبها، ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ.

ويعني ذلك أن «كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب»[2].

ولما كان الأسلوب مبيِّنًا للأفكار الكائنة - أو ما كانت كائنة - في عقل صاحبها، والأفكار معبرة عن المثيرات التي حركت هذا الفكر، فإنه - أي الأسلوب - يبرز بالضرورة الانفعالات والأحاسيس والعواطف الإنسانية، ويمثِّلُ فكرَ منشئه. ومن هنا نرى أن «تعريف الأسلوب ينصَبُّ بداهةً على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبَّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال. أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني»[3].

والأسلوب - بهذا التعريف - لا يقتصر على مجرد إظهار إحساسات المنشىء وانفعالاته، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية التي يتميز بها هذا

---

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص٥٩، ٦٠.

(٢) أحمد الشايب، الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ص١٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص٤٦.

المنشئ؛ وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبين صاحبه بحيث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشىء الفنية وطبيعته الإنسانية.

«وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صُرِّح وما ضُمِّن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقًا»[1].

وكل منشىء - من حيث هو إنسان - يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية، وأمزجة وطباع، سويةً كانت أم غير ذلك، وبدهي أن يختلف الأسلوب - الذي هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها - من فرد لآخر، فهذا التمايز الشخصي يتبعه تفرُّد في الأسلوب.

وهذا التفرد الأسلوبي لا ينفي وجود علاقات تأثير بين المنشئين، ولا يجور على ما نسميه المثل الرائد والأتباع السائرين على دربه في أي لون من ألوان الإنشاء، فقد يتأثر المنشىء بالموروثات الأدبية - بدرجة أو بأخرى - وربما يحاكي نظراءه في النوع الأدبي، وفي الوقت ذاته يبتكر من وسائل التناول الفني ما يكون خاصًّا به، ويجدد في المعاني والأخيلة، ودليل ذلك اقتران بعض التعبيرات والمعاني والصور المتفردة بذاتها بمنشىء ما - شاعرًا كان أم غير ذلك - بحيث تصير وكأنها وَقْفٌ عليه، وكأن صاحبها مالكٌ لها، فيقال عن معنى معيَّن، إنه لم يُسبق بمثال، أو إن أحدًا لم يسبق صاحبه في الإتيان به.

ونحن إذ نقول إن هناك ما يسمى بـ «التفرد الأسلوبي» نؤكد أن المنشىء «مهما أوتي من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية والتنوع في أسلوب الكتابة لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته ولا يُفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغة»[2].

واللغة - أية لغة - تزخر بمفرداتها ومعانيها وتراكيبها، وهي تتيح لمن يشاء أن يغترف

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص٦٣، ٦٤.

(2) د. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة (١٩٧٨م) ط٢، ص١٣.

منها وينهل، والأساس في ذلك اختيار اللفظ المناسب والمعنى الملائم والتركيب المؤدي للغرض.

وكل منشيء يمتلك عالمًا من المعاني والأخيلة، وطريقة في الصياغة والتعبير، مما يجعل له - في النهاية - شخصيته الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة، التي تميزه عن نظرائه من المنشئين.

«ولكل فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه. ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى»[1].

وإذا كان الأسلوب يعكس شخصية صاحبه ومزاجه، ويكشف عن مكنوناته وخباياه، ويعبِّر عن مشاعره وانفعالاته بحيث يصبح صورة صادقة للشخصية ويصير - نتيجة التوحد التام بين الأسلوب والشخصية - تعبيرًا عن مواقف نفسية لدى المنشئ، فإن ثمة **اعتراضات** تواجه هذا المفهوم وتُوجَّه إليه:

أولًا: أن التحليل الأسلوبي قد يكون مسبوقًا بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمنشئ، ثم تأتي التحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزائف تارة، وليّ أعناق النصوص والعبارات والألفاظ تارة أخرى، كي تثبت ما سبق استخلاصه من نتائج «بدأت بتحليل أيديولوجي وسيكولوجي، ثم سعت إلى تأكيد ذلك عن طريق اللغة، قد يكون هذا العيب غير قابل للاستثناء لو أن التأكيد اللغوي بالممارسة لم يظهر هو ذاته مفتعلًا في الأغلب أو مقامًا على بينة واهية جدًا»[2].

ثانيًا: أن الأسلوب لا يعبِّر - في بعض الأحيان - تعبيرًا دقيقًا عن نفسية المنشيء

---

(1) د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م) ط١، ص٢٨، ٢٩. وانظر، د. البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف (١٩٧٧م) ص٢٢.

(2) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (١٩٧٢م) ص٢٣٦، ٢٣٧.

وعقيدته، إذ قد يلجأ - أي المنشيء - إلى إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية خوفًا أو هروبًا أو رياء «فلا ينطق ما يدور في خلده على ما ينطق به، مما حمل بعض المتشائمين من اللغويين مثل «تاليراند» على القول «إنما يتكلم الإنسان ليخفي ما يدور في ذهنه وما تختلج به خواطره»[1].

لذلك نقول إن «افتراض صلة ضرورية بين صنعات أسلوبية معينة وحالات معينة للعقل قد تظهر أمرًا وهميًا»[2].

ثالثًا: ليس ضروريًا أن يحمل كلُّ أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصة بصاحبه، فقد يخلو - أي الأسلوب - من أية مضامين، ويستلزم الأمر - حينئذ - التعامل مع الأسلوب بمعيار فني فحسب.

ونرى أنه يمكن التعامل مع النص بهذا المنظور النفسي - باتخاذه وسيلة لتحليل نفسية صاحبه - شريطة ألا يُفرض على النص شيء خارجي، وألا ينطلق التحليل الأسلوبي من أفكار مسبقة عن الشخصية المدروسة محاولًا إثبات صحتها. أما أن الإنسان يتكلم ليخفي مشاعره ففي هذا الرأي نظر، فالكلام وسيلة للتفاهم ونقل المشاعر والتعبير عما يحمله الإنسان في ذهنه من أفكار ومعلومات. أما إخفاء المشاعر فلا يكون إلا إذا كان ثمة قهرٌ، ووقتها يكون اللجوء إلى الرمز، وهو أيضًا وسيلةٌ للتعبير عن الرأى والإفصاح عن المشاعر.

(٢) الأسلوب من زاوية النص: ترتكز كل شحْنةٍ تعبيرية على ثلاثة عناصر: المرسِل والمرسَل والمرسَل إليه، أو المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولا يُتصور وجود أحد هذه العناصر دون العنصرين الآخرين.

والمنظِّرون لتحديد الأسلوب من زاوية النص - يفرِّقون بين وضع اللغة الكائنة في طيات معاجمها، ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام.

فهذا التعريف يتعامل مع اللغة على أساس أنها ذات **مستويين**، **الأول** ساكن، ويتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر متحرك، ويقصد به

---

(١) د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ. الأنجلو المصرية، ط٤ (١٩٨٠م) ص١٠، ١١.

(٢) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب ص٢٣٧.

اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحوي من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تؤدي وظيفتها الإخبارية المنوطة بها، وتعني بها نقل الأفكار وتوصيل المعلومات.

ويرجع هذا المفهوم إلى اللغوي السويسري فردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) Ferdinand De Saussure الذي أسس المدرسة الوصفية في العلوم اللغوية.

وقد قامت هذه المدرسة على أساس «ما يمكن أن تسميه بالثنائية اللغوية، وهي ثنائية تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى «اللغة» (Language)، ومستوى «الخطاب» (Parole)، ويشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة، بينما يمثل المستوى الثاني اللغة في حالة الاستخدام[1].

والسكون الذي وُصفت به اللغة في المستوى الأول ليس هو «سكون الجمود» بل هو «سكون الثبات»، وفرقٌ بين الحالين، فالجمود يعني انغلاق اللغة على نفسها وتقوقعها حول ذاتها فلا تؤثر ولا تتأثر. أما الثبات فيُقصد به وقوفها على خط محدد، ذي أطر مرسومة وأنساق مميزة ونظم لغوية ونحوية وصرفية محددة، مع إمكانية التطور اللغوي عن طريق الاشتقاق أو الاقتراض أو غيرهما، ذلك أن اللغة «ليست هامدة أو ساكنة بحال من الأحوال، بالرغم من أن تقدُّمها قد يبدو بطيئًا في بعض الأحايين، فالأصوت والتراكيب والعناصر النحوية وصيغ الكلمات ومعانيها كلها معرضة للتغير والتطور[2].

أما الحركة التي نُعت بها المستوى الثاني للغة فهي ترتكز على علاقات التبادل اللفظي والبث الكلامي بين مرسِل «مخاطِب» ومرسَل إليه «مخاطَب» وبينهما نص «خطاب» يقوم بعملية التوصيل، وهي الوظيفة الأساسية للكلام. ويخرج المستوى الأول «الثابت» عن مجال البحث الأسلوبي، أما المستوى الثاني «المتحرك» فهو المجال الذي تعنى الأسلوبية ببحثه ودرسه.

وإذا كان النظام اللغوي ينقسم قسمين: اللغة، والخطاب «أو الكلام»، فإن ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام.

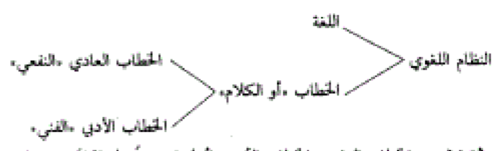
---

(١) د. يوسف نور عوض، الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، مكتبة العلم، جدة (١٩٨٣م) ص٢٠.
(٢) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة ص١٥٣.

أولهما: الاستخدام العادي «أو النفعي».

وثانيهما: الاستخدام الأدبي «أو الفني».

ويعني ذلك أنه في داخل ثنائية النظام اللغوي التي أوردها دي سوسير توجد ثنائية أخرى متفرعة عنها:



وثمة فرق بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي، فأولهما يعتمدُ على المباشَرة، ويحادث العقل، ويهدف إلى التبادل النفعي. ويتسم هذا المستوى من الاستخدام بمحدودية معجمه، إذ ليس في ألفاظه الجديد ولا في معانيه المستحدَث. وهو لا يحتاج إلى جهد عقلي أو فكري لفهم المراد منه.

أما الخطاب الأدبي فيصدر عن مَلَكَة عند منشئه، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مسًّا، سامعًا كان أم قارئًا. كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفرداته منتقاة ومعانيه مبتكرة، قد يفهمه متلقيه دون عناء، وقد يحتاج - لفهمه ولبيان ما يراد به - إلى إمعان الفكر وإعمال العقل.

وهدف «الخطاب العادي هو إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة، وتتفاوت في هذا الإطار مَلَكات الناس بحسب ثقافتهم ونضجهم العقلي وقدراتهم على استخدام اللغة، وليس ذلك شأن الخطاب الفني الذي هدفه التأثير والذي يلجأ الكاتب كي يحققه إلى التركيز على بعض الدوال الجمالية التي لا يحفل الناس بها كثيرًا في لغة الخطاب العادي»[1].

ويعتمد المنظِّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنص، انطلاقًا من التفرقة بين نوعي الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحوية

(1) د. يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص٧٩.

والصرفية والمعجمية، التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تَنْصَبُّ على النص بوصفه وحدة واحدة، وغايتها الأولى والأساسية غاية وصفية. وقد ينطلق العمل من الوحدات الصغرى إلى نظيراتها الكبرى وصولاً إلى دراسة بنية العمل الأدبي اعتمادًا على لغته.

وتلتقى الأسلوبية الوصفية - في إطارها السابق - باتجاهين نقديين، يختلفان في الملامح التفصيلية الدقيقة، ولَكِنْ ثمة اتفاق على مبدأ نقدي وهو أنه ينبغي - إزاء الأثر الأدبي المنقود - الانطلاق من تحليل النص ذاته ولا شيء سواه.

وأول هذين الاتجاهين «البنيوية الوصفية» التي تقوم على وحدة العناصر المكونة للعمل الأدبي وترابطها، بحيث إن كل جزء يُفضى إلى آخر. فالنص - في نظرها - كيان واحد لا انفصال بين أجزائه، وعناصره متلاحمة تلاحمًا بيِّنًا حتى إنْ أيَّ خلل يعترى بعضها يَتْبَعُهُ تشويهٌ للعمل كلِّه. وتلاحم عناصر النص ليس قائمًا على العفوية بل وفق نظم مدروسة وقوانين منهجية[1].

والاتجاه النقدي الثاني الذي يتفق والأسلوبية الوصفية على ركيزة أساسية في دراسة الأدب - تتمثل في وجوب البدء بالنص والانتهاء إليه - هو الاتجاه الشكلي، يسمَّى أصحابُهُ «الشكليين» أو «الشكلانيين». وهو اتجاه في دراسة الأدب ظهر في روسيا عام ١٩١٧م، ويقوم على مبدأ رئيس لخصه جاكبسون Roman Jakobson في جملة واحدة «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية «أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا أو بعبارة أخرى الميزات التي يكون بها الأثر أثرًا أدبيًا، فحصروا بذلك اهتمامهم في نطاق النص، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالاً مباشرًا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية»[2].

و«الشكلية» صفةٌ قد توحي بغير حقيقتها، إذ لا يُعنى أصحابها بالشكل منفصلاً عن المضمون، أو باللفظ دون المعنى، بل بكليهما معًا، فلا فصل بين عنصرى العمل الأدبي، فهم يرون أنه ينبغي دراسة النص بوصفه وحدة واحدة. ويعني ذلك أن أمر هذه

(١) المرجع السابق، ص٥٢.

(٢) عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب ص١٦٨.

التسمية «يتعلق بعنونة باتت سائدة أكثر منه بتسمية دقيقة، والشكلانيون أنفسهم يتجنبونها»[1].

وثمة اختلاف بين الاتجاهين، البنيوية والشكلية، فالبنيوية قد تعرّج - حين تتناول نصا ما بالدراسة - على بعض الموروثات الاجتماعية أو القضايا الفلسفية أو المشكلات النفسية أو الإشارات التاريخية، أو غير ذلك مما يُستشَف من ثنايا العمل الأدبي.

أما الشكلية فتتأى بنفسها عن كل هذه التيارات غير الأدبية، إذ يخرج عن مجال بحثها كلُّ ما يتصل بالنص من قضايا غير أدبية، فعنايتها أساسًا بالنص باعتباره عملًا أدبيًا سعيًا إلى وصفه وصفًا علميًا.

لذلك لا نستطيع الادعاء بأن الاتجاهين متطابقان تطابقًا تامًا، كما «سيكون من المبالغ فيه القول بأن البنيوية اللسانية قد استعارت أفكارها عن الشكلانية، ذلك أن الحقول الدراسية وأهداف كلتا المدرستين ليست واحدة، وإن كنا نجدُ عند البنيويين علامات تأثير «شكلاني»، سواء في المبادئ العامة أو في بعض تقنيات التحليل»[2].

أما تمييز «دي سوسير» بين اللغة والخطاب فقد كان ذا تأثير كبير على مختلف الاتجاهات اللسانية بعده، إذْ قَبِلَ هذا التقسيمَ عددٌ «من اللغويين والمشتغلين بالدراسات اللسانية منهم العالم اللغوي الأمريكي شومسكي (١٩٢٨م) Noam Chomsky الذي ظهر على يديه ما سمي «النحو التحويلي التوليدي» (Transformational Generative Grammar). قَبِلَ شومسكي «بالتقسيم الثنائي الذي قال به دي سوسير، وقد أطلق على ثنائيته الجديدة مصطلحين مختلفين هما مصطلح القدرة (Competence) ومصطلح الفعل (Performance)»[3].

وتختلف نظرة دي سوسير إلى طبيعة اللغة عن مثيلتها عند شومسكي، «فهي عند سوسير مجموع القواعد المستنبطة من لغة الخطاب، وهي عند شومسكي القدرة على تمكن كل فرد في المجتمع من توليد جمل جديدة لا يكون قد سمعها من قبل. وهذه القدرة تسمى عنده «المعرفة اللغوية»»[4].

---

(١) تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov ، الإرث المنهجي للشكلانية. ترجمة وتقديم: أحمد المديني ص٥٩. مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية. دار الجاحظ للنشر، بغداد، ربيع ١٩٨٢م.

(٢) المرجع السابق، ص٥٨.

(٣) د. يوسف نور عوض، الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص٣١.

(٤) المرجع السابق، ص٣١.

يُضاف إلى ذلك - فيما يتعلق بالتحليل الأسلوبي - «أن المدرسة الوصفية تعتمد في تحليلاتها على قواعد مختزنة، بينما تعتبرُ المدرسة التحويلية الأساليب إبداعات متجددة»[1].

ويعتمد تعريف الأسلوب - بالنظر إلى النص - على أنه نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي، وتقوم هذه المغايرة بين نوعَي الخطاب على ركيزة أساسية تتمثل في أن الخطاب الأدبي إذا كان يستمد مادته من معجم لغته التي ينتمي إليها ويقوم بتشكيلها كي تؤدى وظيفتها في بث الفكر، وتوصيل المعلومات، ونقل المشاعر، وإبراز الانفعالات باعتبار أن اللغة نظام من الرموز أو العلامات، فإنه - أي الخطاب أو النص الأدبي - قد يكسر القواعد اللغوية الموضوعة، أو يَخْرُجُ عن النمط المألوف للغة، أو يبتكر صيغًا وأساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة، أو يُقيم نوعًا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظًا في غير ما وُضع له. هذا الخروج على الاستعمال العادي للغة يُطلق عليه الأسلوبيون وعلماء اللسانيات عدة مصطلحات لعل أبرزها مصطلح «الانحراف»[2].

وثمة تساؤل يبرز عند الحديث عن هذا الانحراف يتمثل في كيفية تحديد المستوى العادي للغة الذي تُحْدِثُ عنه هذه المفارقة، إذ لا يمكن الحكم بالمغايرة ما لم يكن هناك تحديد للمستوى المُنْتَهَك، كما «أن الاعتماد الكامل على فكرة الانحراف قد تقودنا إلى نظرة عامة غير مرضية عن الشعر باعتباره لغة منحرفة عن الاستعمال الاعتيادي وليس (كما أرى) باعتباره جزءًا من اللغة ككل، علينا ألَّا ننظر إلى الشعر كله باعتباره «جوازات شعرية» أو لغة معدَّلة وملتوية»[3].

---

(١) المرجع السابق، ص٣٦.

(٢) من هذه المصطلحات: «الانزياح»، و«التجاوز»، و«الاختلال»، و«الإطاحة»، و«المخالفة»، و«الشناعة»، و«الانتهاك»، و«خرق السنن»، و«اللحن»، و«العصيان»، و«التحريف». انظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص٩٦، ٩٧. ويقابل هذا عند البلاغيين العرب مصطلح «العدول». انظر: د. محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٤م) ص١٩٨.

(٣) روجر فاولر Roger Fowler، اللسانيات ودراسة الأدب. ترجمة د. سلمان الواسطي ص٩٤. مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية.

وتحديد الانحراف، وقياس مدى التجاوزات والخروج على النمط العادي لا يكون إلّا بالمقارنة بالمستوى العادي للغة المعاصرة التي ينتمي إليها الأثر الأدبي «بمعنى أن يقاس انحراف النص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي، وليس إلى نمط - أو أنماط - من عصور بعيدة»[١].

معنى ذلك أن للغة مستويين: أحدهما عادي، والآخر منحرف. أما المستوى العادي فهو ما ارتضاه علماء النحو والتصريف، وما أقرّ به اللغويون. وأما المستوى المنحرف فهو ما يجور على النظام اللغوي المألوف، ويُخِلُّ بأنساق اللغة وأُطرها.

والانحراف اللغوي قد يكون اختياريًّا يلجأ إليه المنشىء مختارًا، ويكون - غالبًا - ذا مبررات - فنية وغايات جمالية يهدف إليها، كالإثارة الذهنية، أو التشويق العقلي، أو لفت الانتباه، أو التأكيد، أو غير ذلك من الأهداف التي يسعى إليها الكاتب. وقد يكون - أي الانحراف - اضطراريًّا يعوّل عليه صاحب الأثر الأدبي - كما يفعل الشاعر مثلًا - حينما تضطرُّه المحافظةُ على الميزان الشعري أن يسلك دروبًا يباح له فيها ما لا يباح للناثر.

ومن الخروج على العُرف اللغوي تتشكل ما يسمّى «الخاصية الأسلوبية» التي هي «نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة، بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمّا تقتضيه المعايير المقرَّرة في النظام اللغوي»[٢].

وتستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تُحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع، وكما تفقد التجارب والممارسات الأولى أهميتها وتأثيرها بالتوالي والتكرار، بل وتتحول إلى أمور مألوفة لا جدة فيها، كذلك فتكرار الخاصية الأسلوبية بدرجة لافتة يسلبها أهميتها حتى لتكاد تتخلع عن صفتها التي وُسمت بها وتصير ممارسة لغوية عادية، وبدلًا من أن تصبح نوعًا من التجاوز تكون أشبه بالالتزام.

وإذا كان المنشىء يلجأ إلى هذه التجاوزات اللغوية، لأهدافٍ جمالية ودواعٍ فنية، فإن بعض المناهج الأسلوبية النفسية قد حاولت أن تقيس الأسلوب بمعيار نفسي، أو أن

---

(١) د. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي ص٥٢٠. وانظر، د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب ص٦٧.

(٢) د. لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، النهضة المصرية، ط١، (١٩٧٠م) ص١٠٧.

تقرن الأسلوبية بعلم النفس الذي يحلل ويقارن ويقرر، من ذلك ما قرره العالم النمساوي الألماني شبيتزر leo Spitzer من أن «الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي»[1].

ومعنى ذلك أن الدافع إلى مخالفة المألوف اللغوي نفسي بحت، وهو خارج عن إرادة المنشيء واختياره، فهو مدفوع إليه دفعًا، ومَردُّ ذلك إلى العبقرية، فإذا كانت العبقرية تمثلُ نوعًا من اللاعقلانية، وتعبر عن نمط غير عادي من التفكير، يبدو فيه شيء من تجاوز المعقولات، فإن التعبير عن هذه العبقرية لا يكون إلا بما هو غير معتاد أو منتظر.

وثمة علاقة بين هذه النظرة التي تنظر إلى الأسلوب من منظور نفسي وسابقتها التي تحاول عن طريق النص تحليل نفسية صاحبه، ووجهُ الاعتراض عليهما أنه قد يحدث في بعض الأحيان الانطلاق من فروض مسبقة وتحليلات جاهزة، وهنا يصبح النص وسيلة لتأييد آراء ونظريات سبق تكوينها.

(٣) الأسلوب من زاوية المتلقي: ويقوم هذا المنظور على أساس أن كل منشيء يعبر عن ذاته ولا يكتب لها، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجَّهًا إليها.

وإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجودَ منشيء - وهو أساسها - وأثرًا أدبيًا يُظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية، - فإنه لا بد من متلقٍّ يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثِّل البعد الثالث في العملية الإبلاغية.

ودور المتلقي مهم ومؤثر، فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحَكَمُ على الجودة أو الرداءة، وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه.

والمنشيء - حينما يكتب - يكون معنيًا بأمرين اثنين:

الأول: أنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته، والتعبير عما تجود به قرائحه، وإظهار مشاعره الدفينة في الشكل الأدبي الذي يراه ملائمًا، فتصبح عملية التعبير بمثابة استبطان للذات المنشئة.

---

(1) أوستن ورينيه ويليك، نظرية الأدب ص٢٣٦.

الثاني: أنه يدرك أن هناك متلقيًا لما يكتب، فهو - أي المنشىء - لن يحس بما يبدعه ولن يشعر به إلَّا بوجود مستقبل، وبغير متلق يصبح الكاتب كَمَنْ يحادث نفسه، وستكون - بالتالي - دائرة التأثير محصورة في المنشئ، بل لا تأثير إطلاقًا، إذ إن صاحب الأثر الأدبي لن يكون منشئًا وقارئًا في آن. فهناك «تخصص» وليست هناك «ازدواجية وظيفية». وصورة المتلقي تتراءى أمام المنشىء ولا تغيب عنه، فالقارئ هو الغائب الحاضر.

وعلى المنشىء - والأمر هكذا - أن يطوِّع لغته حتى تخدم فكرته وتُبرزها بحيث تكون اللغة - أي لغةُ الكاتب - خاضعةً لما هو سائد في عصره من طرائق تعبيرية دَرَجَ عليها مجتمعه بحيث يفهم عنه القارئ؛ ذلك أن «التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة والطريقة التي يألفها مجتمعه، ويضطر الأديب كي يوصِّل فكرته أو شعوره إلى الآخرين لأن يستخدم اللغة المتداوَلة التي يتعامل بها الناس»[1].

وَتَمَكُّنُ الكاتب من فنه لا يُقاس بمدى صعوبة ما يكتب، وإنما بمدى قدرته على إيصال ما يبغي من أفكار تهدف في النهاية إلى التأثير الجمالي وهو هدف كل فن، فعلى الكاتب أن يقول ما يُفهَم، وليس على المتلقي أن يُجْهِدَ فكره ويُتعب عقلَه حتى يفهمَ ما يُقال.

وليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه، فالنص والقارئ عنصران مؤثران كلٌّ في الآخر: الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فني، وتأثير الثاني يتمثل في أنه يبعثُ الحياة في النص ويبث فيه الروح، فيحدث التفاعل بين البعدين - النصُّ والمتلقِّي - فإمَّا أن يستجيب القارئ ويصير عنصرًا إيجابيًا فيتحقق هدف المنشىء في جعله يحيا مع النص ويتفعل به، وإما أن يرفض ويتخذ موقفًا سلبيًا فيكون صاحب الأثر الأدبي قد فَشِلَ فيما أراد «ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعيًا، وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس، ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازمًا منطقيًا لها»[2].

---

(١) ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١ (١٩٧٢م) ص١٣٥.

(٢) د. لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب ص١٣٧.

ومقدرة المرسل على تسليط أفكاره على المتقبل تتحدد بمدى نجاحه في إيقاظ ذهن القارئ عن طريق الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقع، وهو ما يسمى «الانحراف» الذي يشكل - في النهاية - الخاصية الأسلوبية التي يتميز بها منشئ ما بذاته عن غيره من المنشئين.

ودور المتقبِّل المخاطَب - في عملية الإبلاغ - مهم ومؤثر، إلى الحد الذي جعل البعض يذهب إلى أن القراءة الفاحصة التي يقوم بها متقبل النص تسبق عملية التحليل الأسلوبي، وأن هاتين العمليتين - القراءة والتحليل - مترابطتان من حيث إن أولاهما تَمَهِّدَ للأخرى، فالمتلقي إذن هو الضلع الثالث في المثلث الأسلوبي ذي ثلاثة الأضلاع: المنشيء، والنص، والقارئ.

هذا هو تحديد الأسلوب من منظور المتلقي، وهو يقوم على إضفاء أهمية كبيرة على دوره في عملية الإبلاغ، حتى إن وجود النص مرتبط بوجود قارئه. ويُبنى هذا التحديد لماهية الأسلوب على أساس أن المرسل المخاطِب يجعل لكل مقام مقالًا، ويخاطب كل إنسان بما يلائمه؛ أي أن صورة المتلقي تظل ماثلة أمام المرسل سواء كان - أي المتلقي - موجودًا بالفعل أم موجودًا في الذهن.

ثانيًا: أصول الأسلوبية في التراث:

الأسلوبية نوع من النقد يعتمد في دراسة النص على لغته التي يتشكل منها، وينصرف عما عداها من جوانب تتصل بحياة الكاتب وظروفه النفسية والاجتماعية وواقع مجتمعه الذي يعيش فيه، ولا تسهم في التعرف المباشر على الأثر الأدبي ذاته.

وتقييم الأسلوب عرفه القدماء بصورة ما، وكان في مراحله الأولى مزيجًا من الملاحظات والانطباعات التي تُقَوِّمُ لفظةً في البيت أو تُعَدِّلُ تركيب شطرٍ أو بيت بأكمله، أو تُقَارِنُ بين بيت وآخر، وحين تُرَجِّحُ أحدهما تُساق العلل التي قد تتعلق بالنحو أو الصرف أو العروض، أو تتصل بلفظ قلقٍ في موضعه أو معنى غير مستحب.

ولم تكن هذه الملاحظات تقوم على أسس منهجية أو قواعد علمية؛ وإنما كانت تعتمد على الذوق الفردي والسليقة الأدبية والفِطرة الشعرية التي فُطر العربي عليها وَطَبَعَهُ وَاقِعَهُ بها، فكانت نظرات فردية لا نظريات نقدية.

ويهدف البحث عن أصول الأسلوبية في التراث إلى محاولة الوقوف على مدى الوعي -

قديمًا - بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها؛ سواء كان ذلك من المنظور النحوي أم من المنظور البلاغي، ثم بيان علاقة الأسلوبية بكل من البلاغة والنقد الأدبي.

(١) المنظور النحوي:

تتميز لغة الأدب بأنها قد تتحول عن النمط العادي للغة إلى صورة منحرفة تقوم على خرق ما هو شائع من نظم لغوية. والانحراف اللغوي يتولد أساسًا من الخروج على الأطر المرسومة للغة، ومخالفة العرف اللغوي المرتضى، والجور على النظم النحوية والصرفية دون الإخلال بالبِنَى الأساسية للغة.

فالانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللامتوقع واللامنتظر من التعبير يُعوِّلُ عليه المنشيء لغايات جمالية وفنية.

وكما عُني النحاة بالتقعيد للغة، محافظةً على كيانها، اهتموا أيضًا بمراقبة مدى الالتزام بهذه القواعد؛ فاللغة - في نظرهم - ذاتُ نظام معين، والكاتب - وهو يستعين بهذه اللغة - عليه أن يتبع نظامها المقرر.

أما إذا حَدَثَ تغيير في صياغة الجملة يخرق القواعد الموضوعة، فإنه من الضروري - في رأي النحاة - البحث عن تخريج لهذا «الخَرْق»؛ لذا نراهم يتحدثون - في كتبهم - عن التقدير والتأويل والحذف، وعن أصل الكلام، والإضمار، وغير ذلك من أمور تدل على مدى اهتمامهم بتحقق السلامة النحوية واللغوية.

فالتركيب الشرطي الخالي من أداة الشرط[1]، ومثاله: اقرأ تزدد علمًا، لم يقبله النحاة دون تأويل، فعندهم أنه إذا ورد بعد الطلب فعل مضارع مجرد من الفاء مقصود به الجزاء وجب جزمه، وعليه يكون تقدير العبارة السابقة:

اقرأ، فإن تقرأ تزدد علمًا، وتكون أداة الشرط وفعله محذوفين.

---

(١) درس النحاة هذا التركيب تحت أسماء مختلفة، فسيبويه يبحثه تحت عنوان: «هذا الباب من الجزاء ينجزم فيه الفعل إذا كان جوابًا لأمر أو نهي أو استفهام أو تمن أو عرض».
- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، الهيئة العامة للكتاب، ج٣، ص٩٣.
- وابن هشام يطلق عليه «حذف جملة الشرط».
- ابن هشام، مغني اللبيب وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير، مطبعة عيسى الحلبي، ج٢ ص١٧٤.
أما ابن عصفور فيبحثه في «باب ذكر جوازم الفعل المضارع».
- ابن عصفور، المقرب، تحقيق: أحمد عبدالستار الجواري وعبدالله الجبوري، مطبعة العاني بغداد ج١ ص٢٧٢.

ويتضح أيضًا اهتمام النحويين بالبحث عما يحقق السلامة النحوية في العبارة في حديثهم عن الحذف. فيرون أن ما يتقدم جملة الشرط ليس فعلَ جوابٍ حقيقةً، بل هو في نية التقديم والجواب محذوف، وهذا هو مذهب البصريين. أما الكوفيون فيرون أن ما تقدَّمَ جملة الشرط هو الجوابُ بعينه[1].

فالتركيب: «تفهم المراد إنْ قرأت المقال»؛ تقديره: تفهم المراد، إن قرأت المقال تفهم المراد. فالجملة الأولى «تفهم المراد» - عند البعض - ليست هي الجواب وإنما هي دليل عليه[2].

ونرى أنه لا ضرورة لتقدير محذوف في التركيب السابق؛ فالعبارة تامة المعنى قائمة بذاتها. ويصح القول إن جملة الجواب قد قُدِّمَتْ على جملة الشرط بهدف الإثارة الذهنية، واستنفار ذهن المتلقي، انتظارًا لبقية التركيب. وقد تكون تقدَّمَتْ؛ لأن المعنى فيها أكثر أهمية من المعنى الذي تظهره جملة الشرط، وتكون العبارة بهذا قد انحرفت عن المألوف اللغوي.

نمط مألوف	أداة الشرط +	جملة الشرط +	جملة الجواب
«عادي»	(١)	(٢)	(٣)
نمط غير مألوف	جملة الجواب +	أداة الشرط +	جملة الشرط
منحرف	(١)	(٢)	(٣)

كذلك لا يجيز النحاة أن يتقدم الاسمُ الفعلَ في التركيب الشرطي؛ إذ يجب عندهم أن يَلِيَ الفعلُ الأداةَ[3].

---

(١) انظر: السيوطي، همع الهوامع شرح جمع الجوامع، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ج٢، ص٦١.

(٢) انظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك. مطبعة عيسى الحلبي، ج٤، ص١٥.

(٣) انظر: سيبويه، الكتاب ج٣ ص١١٢.

وابن مالك: التسهيل. تحقيق محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة (١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م) ص٢٣٦. والرماني، معاني الحروف. تحقيق الدكتور عبدالفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر ص٧٤. والنحاة يستثنون «إن» من هذا الحكم شريطة أن يكون الفعل ماضيا. وعلة هذا الاستثناء أنها أصل الجزاء ولا تفارقه. سيبويه، الكتاب ج٣ ص١١٢، ١١٣.

وإذا تقدم الاسمُ الفعلَ فهو عند البعض فاعلٌ لفعل مضمر، وعند آخرين فاعل الفعل المذكور بعده. ويستند النحاة في عدم جواز الفصل بين الأداة والفعل إلى حجة من خارج اللغة؛ إذ يعتمدون على فرض مسبَق، وهذا الفرض هو ولاية العامل للمعمول، وبشكل أدق - فيما يتعلق بقضيتنا - ولاية الجازم للمجزوم، والمنطلق الوحيد الذي ينطلقون منه هو العمل»[1].

وواضح من كل ما سَلَفَ كيف أن النحاة كانوا يؤوِّلون ويقدِّرون ويضمرون بغرض تحقيق سلامة العبارة وضمان عدم انحرافها عن النمط المألوف الذي ارتضوه.

من هذه الزاوية تتحدد علاقة النحو بالأسلوبية، ذلك أن النحو «هو مجال القيود، والأسلوبية مجال الحريات، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقًا في الزمن للأسلوبية؛ إذ هو شرطٌ واجب لها، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة»[2].

ومعنى ذلك أن النحو يضع القواعد التي تقوم على أساسها صياغة العبارة، وهي قواعد صارمة ينبغي على المنشيء - من الوجهة النحوية - ألَّا يتجاوزها. أما الأسلوبية فهي تبيح للمنشيء أن يقول - تبعًا لمقتضيات العملية الإنشائية - دون قيود تفرضها عليه إلا فيما يتصل بالهيكل الأساسي للغة.

ولم يكن الهدف مما سبق استقصاء كل ما عُني به النحاة في مجال إثبات الصحة النحوية، وإنما الهدف التمثيل ببعض النماذج التي تبين عدم رضائهم عن أية انتهاكات لقواعد النحو واللغة.

(٢) المنظور البلاغي:

كان البلاغيون على وعي بأن هناك مستوًى منحرفًا عن المستوى العادي للغة، وكانوا مدركين أن المستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز المألوف، ولما كان البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها المنشيء من إيراد البيت الشعري أو العبارة النثرية على هذه الصورة غير المألوفة.

---

(١) أبو أوس إبراهيم الشمسان، الجملة الشرطية عند النحاة العرب، مطابع الدجوى، عابدين، ط١ (١٤٠١هـ - ١٩٨١م) ص٣٢٥.

(٢) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص٥٢.

وتعامُلُ البلاغيين مع هذه التجاوزات اتسم بالفهم العميق للضرورات التي تتحكم في الموقف، وللاختيارات التي يلجأ إليها المخاطب مختارًا إياها لأنها - في نظره - تحقق ما يهدف إليه.

فالحذف مثلًا - بوصفه إحدى القضايا البلاغية - توقف البلاغيونَ عنده طويلًا، ونظروا إلى حذف جواب الشرط - باعتباره فرعًا من القضية العامة للحذف - على أنه ذو ضربين: أحدهما، أن يحذف لمجرد الاختصار... والثاني، أن يحذف للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كل مذهب ممكن، فلا يتصور مطلوبًا أو مكروهًا إلا يجوز أن يكون الأمر أعظم منه[1].

والبلاغيون في بحثهم عن دواعي اللجوء إلى الحذف في الخطاب لم يكونوا يحبذون التعويل عليه في كل حال، فالحذف عندهم «يحسن مع ترك الإخلال باللفظ والمعنى، فيأتي باللفظ القليل الشامل لأمور كثيرة»[2].

وعلةُ اللجوء إلى الحذف، والذي يمثل - في النهاية - مستوًى منحرفًا عن المستوى العادي للغة أنه «أبلغ من الذِّكر، لأن النفس تذهب كل مذهب في القصد من الجواب»[3].

ويتعرض عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) لظاهرة الحذف ويرى أن «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»[4].

والحذف - باعتباره ظاهرة أسلوبية - يعني «إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ»[5]. ويسمّى إيجاز الحذف، وهو أحد شقّي الإيجاز، والشق الآخر هو إيجاز القصر. والإيجاز بشقيه - يعد مناقضًا لظاهرة «الإطناب» وهو «أداء المعنى بالكلام الكثير

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. مطبعة صبيح (١٣٩٠هـ - ١٩٧١م) ص١٠٧.

(٢) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن. مطبعة الحلبي (١٣٧٠هـ - ١٩٥١م) ج٢، ص١٦٠.

(٣) المرجع السابق: ج٢، ص١٦١.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. صحح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، مطبعة صبيح، ط٦، (١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م) ص١٠٤.

(٥) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة. شرح وتصحيح، عبدالمتعال الصعيدي، مطبعة صبيح، (١٣٨٩هـ. ١٩٦٩م) ص٢٠٣.

الذي يستفاد منه إيضاح ذلك المعنى وتفصيله»[1]. وهو بخلاف «التطويل» الذي يعني «إبراز المعنى بالكلام الكثير مع أن القليل يكفي فيه»[2].

وظاهرتا الحذف والإطناب تُعدّان انحرافًا عن المألوف اللغوي الذي أطلق عليه البلاغيون مصطلح «المساواة»، وهو أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب»[3].

وإذا كان الحذف يستند إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارئ أو السامع، والإطناب يرتكن إلى إيراد غير المنتظر من ألفاظ كثيرة بهدف تفصيل المعنى، فإنهما - في النهاية - يمثلان ظاهرتين أسلوبيتين تقومان على تفجير شحنات فكرية لدى المتقبل، بهدف إحداث «صدمة» لغوية عند الطرف المستقبل وجعل ذهنه في حالة استنفار دائم.

والظاهرتان نالتا من عناية البلاغيين الكثير، وكان اهتمامهم بتفصيل جوانب هذين المستويين دليلًا كافيًا على مدى إدراكهم لظاهرة الانحراف.

ويُقوِّي هذا الدليلَ إغفالُهم الحديث عن المستوى التعبيري العادي الذي يرتكز على المساواة التي هي في منزلة وَسَطى بين الإيجاز والإطناب، فهو «لا يُحمد ولا يُذم»[4].

وعلةُ إغفال هذا المستوى ارتباطُه «بالمتعارف من كلام أوساط الناس الذين ليسوا في رتبة البلاغة»[5].

والانحراف عن المألوف اللغوي له صور متعددة، منها الالتفات، والتقديم والتأخير، والمجاز، وغيرها... وما الإيجاز والإطناب إلا صورتان من صور الانحراف الكثيرة التي تنبّه إليها البلاغيون العرب.

كذلك وقف البلاغيون عند ظاهرتي «التقديم والتأخير» وجوّزوا أن يُقدَّمَ في الكلام ما حقه التأخير، وأن يُؤخَّرَ ما منزلته التقديم، وعلة ذلك أن التقديم والتأخير يحققان أهدافًا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة.

---

(1) المرجع السابق، ص٢٠٣.

(2) المرجع السابق، ص٢٠٣.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص١٩٩.

(4) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ص١٠٦.

(5) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ج٢، ص٥٣.

وينتظم ذلك ترتيب «الألفاظ ترتيبًا صحيحًا، فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدم ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق»[1].

والبلاغيون يتحدثون عن أنه لا ينبغي أن يلجأ الكاتب إلى «التقديم والتأخير» إذا كان التعويل عليهما يؤدي إلى فساد المعنى بحيث يختل الكلام وتضطرب العبارة[2]. كما يوجبون أيضًا مراعاة ترتيب الألفاظ في مواضعها، وأن المنشىء إذا اضطُرَّ إلى تقديم لفظة أو تأخير أخرى، فذلك «إما لضرورة وزن أو قافية، وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا هو العي بعينه»[3] وهذا يعني أن ابن رشيق يَقْصُر وقوع هاتين الظاهرتين في مستوى الشعر فقط، ولا يبيحه في مستوى النثر. ويرجع ذلك إلى اقتصاره في «العمدة» على الحديث عن «الشعر» وما يتعلق به من أمور، مثل: «فضل الشعر» و«الرد على من يكره الشعر»، و«منافع الشعر ومضارُّه» و«اللفظ والمعنى» و«الأوزان والقوافي» وغير ذلك من مباحث تتعلق بالشعر وحده، دون التطرق إلى المستوى الآخر من التعبير وهو «النثر».

كما يعني رَفْضَهُ للتعقيد اللفظي والمعنوي - الذي يلجأ إليه الكاتب مختارًا - إذْ إن هذا - في رأيه - يؤدي إلى الغموض واستغلاق المعنى.

كل هذا وغيره يدل على وعي البلاغيين بوجود مستوى منحرف عن المستوى العادي للغة، وفهمهم أن هذا المستوى المنحرف - الذي يقوم على انتهاك المتعارف عليه من النظم اللغوية - ذو أغراض وغايات يهدف إليها المنشىء من خرقه للسنن اللغوية.

(٣) الأسلوبية في إطار البلاغة:

بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة تتمثل أساسًا في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين ص١٦٩.

(٢) انظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ص١٠١. والخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ص٥.

(٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م) ج١، ص١٧٩-١٨٠.

البلاغي. فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تالٍ لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند - في حكمها على النص - إلى معايير ومقاييس معينة، وهي - من حيث النشأة - موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مُسلَّمات واشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشيء ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي.

ثم إنها - بعد خروج النص إلى الواقع - تقوم بتقييمه لتحكُم بمدَى مطابقته لما قعّدَتْهُ وقنَّنَتْهُ، وإلى أي حد راعَى صاحبُهُ القواعدَ البلاغيةَ وقوانينَها.

ويعني هذا أن علم البلاغة ذو هدفين:

هدف تقويمي قبل خلق العمل الأدبي، **وهدف تقييمي** بعد خلقه، كما يعني أن البحث الأسلوبي لا يتم إلا من خلال عمل أدبي مبحوث.

وثمة نقاط التقاء بين الأسلوبية والبلاغة، تتمثل في أنه إذا كان المُنظِّرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أن المخاطِب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه، فليس هذا إلا ترديدًا لما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

فكلاهما يفترض حضور المتلقى في العملية الإبلاغية، إلا أن الأسلوبية قد جعلت هذا «الحضور» شرطًا ضروريًا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إن المتلقى - من المنظور الأسلوبي - هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه.

أما البلاغة فالمتلقى عندها لا يشكِّل إلا جانبًا واحدًا من الجوانب المتعددة لمفهوم «مقتضى الحال»، الذي يعني أن «مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي»[1].

---

(1) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ص٧.

والمتلقي وإن كان يمثل من المنظور البلاغي ركنًا واحدًا من أركان العملية الإبلاغية، إلا أنه ركن مهم قد يؤدي إهمالُهُ إلى إفساد عملية التبليغ وإلى فشل المتكلم في التوصيل، يقول بشر بن المعتمر (ت٢١٠هـ): «ينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينهما وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلامًا، ولكل حال مقامًا، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات... وأقدار المستمعين على أقدار الحالات»[1].

وتختلف نظرة الأسلوبية إلى النص عن مثيلتها البلاغية، فالأسلوبية ترى أن النص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما، أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر، من حيث إن أولهما مفضٍ الى الآخر.

أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي، بمعنى الفصل بين «الشكل» و«المضمون»، بل في نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم، كما تفرق بين فصاحة المتكلم وبلاغته.

والفصل بين الشكل والمضمون يعود إلى التمييز القديم في البلاغة العربية بين «اللفظ» وهو صورة العمل الأدبي و«المعنى» وهو مفهومه والمراد منه.

وترجع التفرقة بين الشكل والمضمون إلى تأثر البلاغيين بالمنطق، ومحاولة الربط بين المصطلحات المنطقية ومثيلتها اللغوية[2].

ولعل النظرية البلاغية التي لا نجد فيها هذه الثنائية أو التشيع لأي من ركني العمل الأدبي هي ما جاء بها عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) الذي يَرُدُّ حجة من يرى أن البلاغة والفصاحة تعودان إلى اللفظ فحسب، وأن الفضيلة ترجع إلى الألفاظ لذاتها، فأنصار هذا الاتجاه قد «فخّموا شأن اللفظ وعظّموه حتى تبعهم في ذلك مَن بعدهم وحتى قال أهل النظر: إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ، فأطلقوا كما ترى كلامًا يوهم كل من يسمعه أن المزية في خلق اللفظ»[3].

---

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين ص١٥٣.

(٢) انظر، عمرو التنوخي، الأقصى القريب في علم البيان، مطبعة السعادة، ط١، (١٣٢٧هـ) ص٢، ٧.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص٥٦.

وعلى رأس هؤلاء الذين تشيعوا للألفاظ يأتي الجاحظ (ت٢٥٥هـ) بمقولته الشائعة التي يذهب فيها إلى أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ....»[١].

ودليلٌ على صحة هذا الرأي - في رأي عبدالقاهر - «أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»[٢].

وكما حَمَلَ عبد القاهر الجرجاني على من يتحازون للألفاظ ويردُّون إليها كل مزية، يرفض - أيضًا - الانتصار للمعاني والتحيز التام لها، باعتبار أنه «محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه»[٣].

ثم يقيم رباطًا بين الألفاظ والمعاني التي تتضافر جميعًا وتشكل - في النهاية - ماهية العمل الأدبي، ولا تمييز لأي من العنصرين على الآخر، فإذا كانت الألفاظ هي التي تبرز المعاني وتظهرها وتنقلها من ذهن قائلها وفكره إلى حيز الوجود، فإن المعاني هي ما يُستخلص من عملية انتظام المفردات في هيئتها المعلومة.

فعبدُ القاهر إذْ يرفض مبدأ الفصل بين «الشكل» و«المضمون» في العمل الأدبي، ولا يقبل بهذه الثنائية التي شاعت في الحقول البلاغية، يأتي بنظرية أطلق عليها مصطلح «النَّظْم»، ويعني به ترتيب الكلام ترتيبًا معلومًا بحيث يكون كاشفًا عن المعاني في الذهن «فهو إذن نظمٌ يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[٤].

وهذا الانتظام بين الألفاظ «يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كلٍّ حيث وُضع علة تقتضي كونه هناك وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح»[٥].

وما قاله عبدالقاهر هو ما يردده دي سوسير وتلامذتُهُ حين نظروا إلى النص باعتباره

---

(١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبي، ط١، ج٣ ص١٣١.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص٤٦.

(٣) المرجع السابق، ص٢٧٠.

(٤) المرجع السابق، ص٤٨.

(٥) المرجع السابق، ص٤٨.

كيانًا واحدًا، بحيث إن كل جزء منه يوصِّل إلى آخر، ولا سبيل إلى دراسة العمل الأدبي إلا على أساس من التمازج الكامل بين عناصره. وتستند نظرية النظم - عند الجرجاني - على علمي النحو والمعاني، فاستبدال اسم بفعل أو فعلٍ باسم أو حرف بغيره في السياق يؤدى حتمًا إلى تغير في المعنى. والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير وغير ذلك مما يبحثه علم المعاني أمور ينبغي على المنشىء مراعاتها في إنشائه.

ويتعرض حازم القرطاجني (٦٠٨هـ - ٦٨٤هـ) لمفهوم الأسلوب فيبحثه في القسم الرابع والأخير من كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء». ويقسم حازمٌ الشعرَ إلى الجدّى والهزلي، ثم يدرس ألوان الشعر وأغراضه وموضوعاته، ثم يبحث الأساليب الشعرية بأنواعها، وأخيرًا يتحدث عن مذاهب الشعراء ومآخذهم في نظمهم، وقضية نقد الشعر والمفاضلة بين الشعراء.

وحازم - في دراسته هذه - يرى أن الأسلوب ينصبُّ على الجوانب المعنوية. يقول: «ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحَظَ فيه بين حُسن الاطِّراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يُلاحظ في النظم من حسن الأطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة»[1].

ومعنى ذلك أن حازمًا يجعل الأسلوب مقابلًا للنظم، والمعانى مقابلة للألفاظ، وهو بهذا يحصر الأسلوب في إطار المعنى، ويفصل بين المعاني والألفاظ. كما أن مصطلح النُّظْم - عنده - يشير إلى انتظام الألفاظ - دون المعانى - في هيئة معينة.

والاختلاف بين نظرتي عبد القاهر وحازم للأسلوب ينبع من أن عبدالقاهر لم يفصل بين الألفاظ ومعانيها، فهما - في رأيه - عنصرا العمل الأدبي اللذان يكوّنان مَاهِيتَهُ، أما حازم فالأسلوب - عنده - يشير إلى انتظام المعاني وتناسبها وحسن الانتقال من مقصد إلى آخر.

ونظرية عبد القاهر - كما وضحت - تلتقي والأسلوبية في الكثير، فثمة اتفاقٌ على أنه

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق د. محمد الحبيب بن خوجة، تونس ١٩٦٦م، ص٣٦٤.

لا فصل بين الدوال «الشكل» والمدلولات «المضمون» وإجماعٌ على فكرة «تكاملية» النص، وتنبيهٌ إلى أهمية المخاطَب في عملية الإبلاغ.

(٤) الأسلوبية في إطار النقد الأدبي:

النظام اللغوي - كما حدده دي سوسير - ذو مستويين: مستوى اللغة، ومستوى الخطاب، ويتفرع عن المستوى الثاني مستويان: أولهما الخطاب العادي، وثانيهما الخطاب الأدبي.

وهدف كل خطاب عادي إيصال المعاني ونقل الأفكار النفعية بين الناس. أما الخطاب الأدبي فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية؛ بهدف إقناع المتلقي وإمتاعه.

والأسلوبية - بهذا - علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، ومن هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف. ويُعَرَّف النقد بأنه «نظر وتقليب في الأدب، وتذوق وتمييز له وحكم عليه، أي أن حقله ومجاله الأدب. ومهمة الارتقاء به في سلم الفن وغايته السموُّ به إلى أعلى مراتب الجمال والإحسان»[1].

وللنقد اتجاهات شتى، منها ما يعنى ببحث النص في إطار الظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة، باعتبار أنها تنعكس - أراد الكاتب أم لم يُرِدْ - على إنتاجه الأدبي. يُضاف إلى ذلك أن الكاتب الفذ لا ينسلخ عن قضايا مجتمعه ومُؤرِّقاتِهِ وإنما يعيش فيها من خلال ما يكتب. ومنها ما يهتم بالنواحي النفسية للكاتب وأطوار حياته الأولى، وما قد يعانيه من مشكلات أو عُقَدٍ تكون قد ترسبت في أعماقه فتؤثر فيما ينشئه. فلا مجال لدراسة النص - حسب هذا الاتجاه - بمعزل عن تلك الظروف النفسية.

ومن الاتجاهات النقدية ما ينظر إلى الأثر الأدبي على أنه يعكس المذهب العقائدي والرؤية الفكرية لدى الكاتب. وجليٌّ أن النقد - بهذه الصورة - قد «اتجه اتجاهات جديدة، إذ دُعمت الصلة بينه وبين العلوم الإنسانية وخاصة علوم الاجتماع والنفس،

(١) د. محمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب. مكتبة الشباب (١٩٧٧م) ص١٨.

وظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى ما وصل إليه الدارسون في هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين»[1].

والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب، وبتحديد أدق النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غيرها، فمجال عملها النص فحسب. أما النقد فلا يغفل - في أثناء دراسته للنص - تلك الأوضاع المحيطة به.

هذا بالإضافة إلى أن الأسلوبية تُعنى أساسًا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النقد أن العمل الأدبي وحدةٌ متكاملة وأنه ينبغي أن يُدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة - حينئذ - إلا أحد تلك العناصر. ومما يشوه العملية النقدية شيوعُ الذاتية والانطباعية، لذا يجب على الناقد أن يتجرد من ذاتيته حتى «يصبح النقد موضوعيًا لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأى إحساس له آخر أو معرفة أخرى، فيرضى عن أثر ويسخط على أثر»[2].

أما الأسلوبية - ومحور دراستها اللغة فحسب - فالذاتية والانطباعية تكادان تكونان منعدمتين فيها، فاللغة في يد الناقد الأسلوبي أشبه بمُركّب كيميائي في تَجْرِبَةٍ معملية، فهو يؤدى ذات النتيجة - إذا خضع لنفس الظروف - مهما تعددت التجارب.

ولا يَعْنِى ذلك أن شخصية الباحث الأسلوبي ممحوة محوًا بحيث لا إحساس بها مطلقًا، فهي موجودة بصورة ما، وهذا الوجود منشؤه أن ثمة علاقة قائمة على التحيز الموضوعي تقوم بين الناقد الأسلوبي والعمل الأدبي الذي يدرسه، وعليه «ينبغي أن تكون الأسلوبية نقدًا يحدوه تلطف وإعجاب، إذْ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله ومن حيث هو كل، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه»[3].

والتعاطف مع النص يسبق عملية النقد الأسلوبي، فهو لازم لاختيار العمل الأدبي موضوع الدراسة الأسلوبية، ولا تأثير له على العملية التحليلية، «لهذا يصرّح بعض علماء الأسلوب أن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوقه. وإذا بدا أن هذه

---

(1) د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط٦، (١٩٨١م) ص٩١.
(2) المرجع السابق، ص٩٩.
(3) د. لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب ص١٠٧.

الخاصية للنقد الأسلوبي تضيّق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقًا وصدقًا»[1].

وثمة علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسي في النقد، فكلاهما يُخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها في كتاباته. وقصور المنهجين يتمثل في أنهما قد يعتمدان على النص لتأكيد ما سبق استخلاصه من نتائج؛ فالنص - عند أصحاب الاتجاهين النفسيين - يقع في هامش اهتماماتهم وليس في بؤرتها.

والأسلوبية - وإن كانت قد تفرعت من النقد الأدبي، الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها قد انسلخت عنه في النهاية واستقلت بذاتها.

ويرجع ظهور الأسلوبية - في رأى البعض - إلى «عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة والذي فتح المجال أمام «الأسلوبية المعاصرة» وكثير من مدارس النقد الحديث التي أخذت في الظهور تباعًا»[2]. كما يرجع إلى ما تتسم به الأسلوبية من موضوعية في البحث وعقلانية في المنهج تجنبان الناقد الأسلوبي مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحابُ المذاهب النقدية المختلفة الانفلات منها.

وعلى الرغم من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبي إلا أن التكامل بينهما «قد أعاقه تنافرٌ سبَّبته الصورة البغيضة التي قدَّم بها عالم اللسانيات نفسه: ادعاء الدقة العلمية، هوس باستعمال الكثير من المصطلحات المركبة العويصة، تباه بالتقنيات التحليلية، احتقار لكل ما هو ذاتي أو انطباعي أو ذهني، وباختصار لكل ما هو خارج اللغة»[3].

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك رأيان:

الأول: ويرى أن الأسلوبية - وهي علم الأسلوب - أضحت مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست هادمة له أو وريثة، وعلة ذلك أن اهتمامها لا يتجاوز لغة النص، فوجهتها

---

(١) د. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ص٣٩.

(٢) د. يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص١٩.

(٣) روجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب ص٨٣.

- في المقام الأول - وجهة لغوية، أما النقد، فاللغة - عنده - هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي. معنى هذا أن الأسلوبية «قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعضٌ ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه»[1].

أما الثاني: وهو مخالف لسابقه - فيذهب إلى أن النقد «قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعًا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة»[2].

ويعني هذا الرأيّ أن النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي وسينصرف عما عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبًا مهمًا في العملية النقدية مما يؤدي إلى محو النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضًا عن النقد الأدبي.

فالأسلوبية والنقد موجودان في خطين متوازيين لا يندمجان وإن كانا يتقاطعان في بعض النقاط. ووجود عناصر مشتركة بينهما واتفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء التمازج الكامل، كما أنه ليس حتميًا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطًا بزوال الآخر.

ثالثًا: الأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة:

(١) مفهوم الأسلوبية:

تعددت اتجاهات الأسلوبية منذ ظهورها في مطلع هذا القرن، فكان منها (علم الأسلوب العام) الذي يُعنى بالتنظير لدراسة الأسلوب، و(علم الأسلوب التطبيقي) وهو ذو فرعين:

أولهما: يتناول بالدراسة الأنماط التعبيرية في حقل لغوي بعينه مثل لغة المشتغلين بمهنة معينة أو لغة الصحافة.

---

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص١١٥. انظر أيضًا: د. يوسف نور عوض، الطيب صالح في منظور النقد البنيوي ص٢٠٥.

(٢) د. لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب ص٩٣.

والآخر يدرس خصائص الأسلوب عند كاتب بعينه في كل إنتاجه الأدبي أو بعضه أو أحد مؤلفاته.

وينبغي أولًا أن نحدد مفهوم كل من الأسلوب والأسلوبية، أما كلمة «أسلوب» (Style)، التي اشتُق منها (Stylistics) فتستخدم - غالبًا - للإشارة إلى عدد من الأشكال المختلفة للغة[1]، وهذا المصطلح على الرغم من شيوعه في مجالات متعددة إلا أن معناه الأصلي خاص بطريقة الكتابة.

وترجع كلمة (Style) إلى الكلمة اللاتينية (Stilus) التي تعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة، ثم انتقلت الكلمة من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار وفي نحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسات الأدبية[2].

وثمة اتجاهان في تعريف الأسلوب: أولهما يراه «بوصفه ترابطًا منطقيًا وشكلًا وبنية، وإجمالاً بوصفه تجمعًا متناسقًا متفردًا لأنواع عامة متعددة داخل عمل خاص، هذا المفهوم يمكن أن نجده في أمريكا في عمل كلينث بروكس[3] Cleanth Brooks وفي ألمانيا عند ولفجانج قيصر[4] Wolfgang Kayser، وفي روسيا عند فيكتور فينوجرادوف[5] Victor Vinogradov.

أما الاتجاه الثاني، فينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط، وانتهاك له ومخالفة. ويُعَدُّ شبيتزر[6] في ألمانيا وبيرجيرو[7] Pierre Guiraud في فرنسا نصيري هذه النظرية[8].

وإذا كان الأسلوب شكلًا لغويًا وواجهةً تعبيرية فاللغة - كما يصفها العالم النفسي اللغوي الروسي ليف فيجوتسكي Lev Vygotsky - هي «بلوغ الذروة لسلسلة من

(1) J.P. Thorne. "Generative Grammar and Stylistic Analysis", in "New Horizons in Linguistics", edited by John Lyons, Penguin Books, 1972, P.185.
(2) Rene Wellek, "Stylistics, Poetics and Criticism", in "Literary Style: A Symposium", edited by Seymour Chatman, Oxford University Press, London and New York, 1971,. p.70.
(3) "The Well-Wrought Urn" (New York, 1974).
(4) Des Sprachliche Kunstwerk (Bern, 1959).
(5) Stilistika. Teorija Poeticheskoj Rechi. Poetika (Moscow, 1963).
(6) Stilstudien (Munich, 1961).
(7) La Stylistique (Paris, 1954).
(8) Todorov The Place of Style in the Structure of the Text, P.30.

العمليات النفسية الداخلية»[1]. معنى ذلك أن الأسلوب يعكس نمط التفكير عند صاحبه وإحساساته وانفعالاته، و«يكشف كلاً من الشخصية الفردية للمنشىء والعادات اللغوية العامة للمجتمع الذي يعيش فيه»[2]. فالأسلوب واللغة والتفكير عناصر ثلاثة تتضافر، لتشكل عملية التبليغ، واللغة هي الواسطة التي ينتقل بها التفكير من الحيز العقلي الداخلي إلى الواقع الأسلوبي الخارجي أي من اللامرئي إلى المرئي، وهي بهذا «مجموعة من الوسائل التعبيرية التي ترتبط في آن واحد بالتفكير»[3]. والكاتب فيما يبدعه «يضيف عناصر مؤثرة تعكس - جزئيًا - ذاته والقوى الاجتماعية التي يرتبط بها»[4].

(٢) اتجاهات الأسلوبية:

يقسم بير جيرو الأسلوبية المعاصرة إلى اتجاهين كبيرين متعارضين هما: «الأسلوبية التقليدية ورائدها بالي، والأسلوبية الجديدة التي تبحث من البنوية عن طريق جاكبسون، وكلاهما يُعرّف الأسلوب بأنه الشكل المميز للنص»[5].

ويختلف الاتجاهان في بحث الأسلوب، فبينما «تبحث الجماعة الأولى عن مصدر تحديده في دراسة الخواص الأسلوبية للرمز «الشفرة»، فإن الجماعة الأخرى تبحث عنه عن طريق وصف البِنَى الداخلية للرسالة»[6].

أما بول دوهرتي Paul C. Doherty فيرى أن الأسلوبية الحديثة تنبع من مصدرين رئيسيين، أولهما «يتمثل في عمل شارل بالي وخلفائه فيما سُمي المدرسة الأسلوبية الفرنسية»[7]، وثانيهما «سُمي المدرسة الألمانية، وهذا يرجع إلى تأثير كارل فوسلر Karl Vossler وليوشبيتزر وغيرهما»[8].

(1) E.L. Epstein,"Language and Style". Methuen and Co. Ltd. London, 1978, P.18.
(2) Ibid, P.21.
(3) Nils Erik Enkvist, John Spencer and Michael Gregory, "Linguistics and Style", Oxford University Press, 1978, P.14.
(4) Ibid, P.14.
(5) Pierre Guirayd - Immanence and Transitivity of Stylistic Criteria, in "Literary Style: A Symposium, edited by Seymour Chatman, P.16.
(6) Ibid, P.16.
(7) Paul C. Doherty, "Stylistics-A Bibliographical Survey" in Literary Style: A Symposium. P.303.
(8) Ibid, P.303.

وتختلف المدرسة الفرنسية في دراسة الأسلوب عن مثيلتها الألمانية، إذ تهتم الأولى - اعتمادًا على التفرقة بين اللغة والكلام - «بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة في طاقتها التدوينية الأساسية[1]، كأن تكون ألفاظًا معينة تكتسب أهميتها بسبب موقعها السياقي (لفظ يستخدم بطريقة تهكمية مثلا) أو ترجع قيمتها إلى أهميتها النصية البالغة بدرجة أكبر من معناها المعجمي[2]، بينما اهتمام المدرسة الألمانية ينصبُّ على العمل الأدبي كله بدرجة أكبر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه[3].

ويقوم اتجاه بالي - وهو رائد المدرسة الأسلوبية الفرنسية - على التمييز بين «الأسلوبية الداخلية التي تدرس توازن المؤثرات وتضادها تجاه العناصر الذهنية في إطار اللغة الواحدة، والأسلوبية الخارجية أو المقارنة التي تقارن هذه الملامح للغة الواحدة مع مثيلتها في لغة أخرى»[4].

أما الناقد الأمريكي رينيه ويليك Rene Wellek فيرى أن الأسلوبية «تنقسم إلى نظامين مهمين مختلفين، دراسة الأسلوب في كل النطق اللغوي، ودراسة الأسلوب في أعمال الأدب الخيالي»[5].

ويمكننا أن نميز عنده بين ثلاثة مجالات للأسلوبية، فهناك (الأسلوبية التي تدرس لغة واحدة)، و(الأسلوبية المقارنة) وتقارن الأساليب في اللغات المختلفة، ومن روادها إدوارد ويشلر Edward Wochssler وكارل فولسر، وماكس دتشين Max Deutshbein وليوشبيتزر، و(الأسلوبية العامة) التي تدرس التعبيرات المجازية التي تتخلل أية لغة[6]. أي أنها تضع الأساس النظري لدراسة الأسلوب.

(٣) مجالات الأسلوبية:

منذ أن ظهرت الأسلوبية في العصر الحديث على يد العالم اللغوي السويسري بالي وهي تحاول أن ترسي أسسًا ومناهج علمية في البحث الأسلوبي بهدف إضفاء الشرعية

---

(1) Ibid, P.303.
(2) Ibid, P.303.
(3) Ibid, P.303.
(4) N. E. Enkvist, "Linguistics and Style", P.15.
(5) Rene Wellek, "Stylistics, Poetics and Criticism", P.65.
(6) Ibid, P.66.

العلمية عليه، وانتزاع الاعتراف به من النقاد واللغويين والمشتغلين بالدراسات الأدبية.

والمناهج الأسلوبية تتسم على الرغم من تشعبها بالحياد الموضوعي والبعد عن الذاتية، مما يجعلها أقرب إلى طبيعة العلم. وليس أدل على ذلك من أن كثيرًا من المصطلحات الشائعة الآن في البحث الأسلوبي إنما هي مصطلحات علمية استعارتها الأسلوبية من مختلف فروع العلم، الكيمياء والفيزياء والرياضيات وغيرها.

وليس هذا تأثرًا شكليًا بروح العلم، إذ إن اعتماد البحث الأسلوبي في تحليله للأثر الأدبي على اللغة التي يتشكل منها النص وإغفاله كل الجوانب الهامشية المتصلة به، التاريخية والاجتماعية والنفسية وغيرها كفيلان بتحقيق الموضوعية وانعدام الآراء الانطباعية.

والأسلوبية تتحدد في ثلاثة مجالات رئيسية:

المجال الأول: الأسلوبية النظرية (Theortical Stylistics)

وهي التي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي، وتطمح إلى «أن تصل يومًا ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يجعل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها»[1]. فالأسلوبية النظرية تهدف إلى إرساء القواعد النظرية التي ينطلق منها الناقد الأسلوبي في تحليل النص.

المجال الثاني: الأسلوبية التطبيقية (Applied Stylistics)

وغايتها تعرية النص الأدبي وإظهار خصائصه وسماته؛ من حيث إنه شكل فني يبغي المنشىء عن طريقه التأثير والإقناع، ومدخلها في التطبيق هو لغة الأثر الأدبي.

وإذا كانت الأسلوبية النظرية تتسم بالاستقرار على مناهج بعينها، فإن الأسلوبية التطبيقية تعاني من تعدد اتجاهاتها وتشعبها. كما أن الترابط المنهجي بين كلا المجالين - التنظيري والتطبيقي - يكاد يكون منعدمًا.

---

(1) عبدالسلام المسدي، التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، نموذج «ولد الهدى». مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول ١٩٨٢م.

المجال الثالث: الأسلوبية المقارنة (Comparative Stylistics)

وتعتمدُ المقارنة أساسًا، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، وهي تدرس أساليب الكلام في مستوًى معين من مستويات اللغة الواحدة لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها بالبعض الآخر، لتقدير أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية.

وتقتضي عمليةُ المقارنة الأسلوبية حضور نصين فأكثر، ولا بد من وجود عنصر أو عناصر اشتراك بين النصوص المقارنة للاشتراك في الموضوع، أو الغرض العام، مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه، أو الاشتراك في المؤلف مع اختلاف الموضوع أو الغرض أو جنس الكتابة[1].

أي أن الأسلوبية المقارنة تحصر نفسها في إطار اللغة الواحدة ولا تتجاوزها، وهي بهذا تختلف اختلافًا بيّنًا عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية، أو في آداب أمة بعينها، أو في نطاق اللغة الواحدة.

(٤) وظيفة الأسلوبية:

الأسلوبية تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقًا أساسيًا في عملها، وتتمثل وظيفة البحث الأسلوبي في «فحص الأنواع المؤثرة، ودراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، والعلاقات التبادلية، وتحليل النظام التعبيري»[2].

فالأسلوبية تعني دراسة النصوص سواء كانت أدبية أم غير ذلك، وذلك عن طريق تحليلها لغويًا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصّه.

فطول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق معينة، ووفرتها أو ندرتها، وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النص.. هذا كله هو مجال بحث الأسلوبية.

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي: شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول ١٩٨٢م، وقد اعتمد البحث في تعريف الأسلوبية المقارنة على مقاله اعتمادًا كاملًا.

(2) E. Enkvist, "Linguistics and Style", P.14.

وأي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير في المعنى، فالألفاظ - كما يقول باسكال Pascal - ذات الترتيب المختلف لها معان مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة[1].

ومعنى ذلك أن ثمة علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى، والفصل بينهما قد يكون لازمًا في أحوال معينة، إلا أنه «لا يمكن أن يكون أمرًا صارمًا، فالألفاظ لها معانٍ وعلاقات بالأشياء، والسياق اللغوي هو الخبرة الإنسانية برمتها، ولذلك فمن المستحيل فصل دراسة الأسلوب عن محتوى العمل»[2]، فأية دراسة أسلوبية ينبغي أن تقوم على الرفض الحاسم للفصل بين المحتوى والشكل، لأن العمل الأدبي وحدة واحدة، فلا انفصال للمعنى عن الأسلوب[3].

(٥) مدخل الدراسة الأسلوبية:

تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويًا، فالأسلوبية «تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي»[4]. لذا فهي «تعتمد على علم اللغة بطريقة ما، لأن الأسلوب لا يمكن تحديده بوضوح دون الرجوع إلى النحو، لكن حيث إن هدف التحليل النحوي - أساسًا - إنشائي فالتحليل الأسلوبي - في الأصل - تبويبي»[5].

فالنحوُ عنصرٌ مهم في الأسلوب، «والأخطاء النحوية قد تكون أخطاء في التفكير لا مجرد أخطاء في التذوق»[6]. لذلك فالاعتماد على المعيار النحوي في الدراسة الأسلوبية ضروري حتى يستطيع الباحث الأسلوبي الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط

(1) Monroe C. Beardsley, "Style and Good Style". in Contemporary Essays on Style, Rhetoric, Linguistics, and criticism, edited by: Glen A. Love and Michael Payne. U.S.A. 1969, P.4.

(2) R.A. Sayce, "Style in French Prose", A Method of Analysis. Oxford University Press, 1958, P.6.

(3) Louis T. Milic, "Theories of Styles and Their Implications for the Teaching of Composition. in Contemporary Essays on Style, P17.

(4) H. G. Widdowson, "Stylistics and the Teaching of Literature", Longman Group Limited, London, 1979, P.3.

(5) Sol Saporta, "The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language", in "Style in Language" edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A. 1964, p.93.

(6) R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.128.

المألوف، فليس ثمة أسلوب دون نحو، و«إذا فُهم الأسلوب على أنه أحد عناصر النص، أو الفضلة الأخيرة عندما ينسحب الصرف والنحو والمعجم، وجب أن نتفق مع جراى[1] Gray على أن مثل هذا العنصر الأسلوبي غير موجود»[2] والباحث الأسلوبي عليه أن يلاحظ - في أثناء تحليلاته - أن هناك فرقًا بين البنية النحوية والنموذج النحوي، فالبنية النحوية هي الطريقة المميّزة لترتيب الألفاظ في الجملة، والنبر، والتنغيم، والنهايات، كلها تشكل الإطار العام لهذه الجملة، أما النموذج النحوى فهو يشير إلى «عملية ترتيب الألفاظ في إطار معين بحيث إذا استبدلت كلمة بأخرى لا يتغير معنى الترتيب»[3]، فتغيير الألفاظ أو استبدالها بغيرها في النموذج النحوي يتبعه تغير في المعنى العام لا في معنى الترتيب.

مثال ذلك الجمل التالية:

I'm here, You are here, He is here, I was here, you were here, He was here, etc...

هذه الجمل ليست إلا أمثلة لنموذج واحد يتكون من «فاعل ورابط» والظرف المسند[4]، أما إذا تغير الترتيب بحيث يصبح اللفظ ذا دلالة مختلفة تبع ذلك تغيرٌ في المعنى، وصار المعنيان مختلفين على الرغم من تشابه تركيب النموذجين في بعض العناصر، مثال ذلك التركيب[5] He Feels في الجملتين:

- He feels the leather. (e.g with his fingers). - He feels fine

ويعد النحو عاملًا مهمًا في التحليل الأسلوبي، فبينهما تناسب طردي من حيث إن تمكن الباحث من العلم بالنحو وقواعده يزيد من عمق التحليل الأسلوبي وثرائه، ومع ذلك «فالمرء يستطيع أن يحلل البنية اللغوية لنص من النصوص دون معرفة أصولية بالنحو، لكن من الواضح أن هذه المعرفة ذات فائدة عظيمة»[6].

ولا بد - ونحن نتحدث عن النحو - أن نحدد فكرة النحو التوليدي كما وصفه

---

(1) (Bennison Gray in his book: Style: The Problem and Situation).

(2) G.W. Turner, "Stylistics", A Pelican Books, London. 1973, P.238.

(3) Robert Lado, "Language Testing, The Construction and Use of Foreign Language Tests", Longmans, London, 1961. P.142. 143. 144.

(4) Ibid, P.144.

(5) Ibid, P.144,

(6) J.P. Thorne, "Generative Grammar and Stylistic Analysis", P.185.

شومسكي. يقوم هذا الاتجاه الألسني على التمييز بين القدرة اللغوية والأداء الكلامي. ويقصد بالمصطلح الأول القدرة على توليد العديد من الجُمَل استنادًا إلى المعرفة بالقواعد اللغوية. كما يعني استطاعة فهم الجمل التي ينطقها الآخرون أو يكتبونها. أما الأداء فمقصود به استعمال اللغة في صورة منطوقة أو مكتوبة، أي أداء اللغة بشكل فعلي وعملي، فالأداء يتم ارتكازًا على ما يمتلكه الفرد من القدرة اللغوية، وهو ترجمة لما حَصَّلَهُ منها. والجُمَلُ العديدة التي يمكن للفرد أن يكوِّنها - دون أن يكون قد سمعها من قبل - استنادًا إلى معرفته بقواعد لغته «ذاتُ درجات متفاوتة من الكمال النحوي»[1]، فمنها ما يتسم بالتعقيد أو اللاقبول. وثمة أحكام تُطلَق على العبارات أو الجُمَل أو الألفاظ مثل «قلق» و«مختصر» و«تأكيدي»[2].

ومصطلحا شومسكي «القدرة» و«الأداء» يقابلان مصطلحي سوسير «اللغة» و«الكلام». والفرق بين اللغة والكلام هو فرقٌ بين شكل لغوي جامد وواقع لغوي مَعيش، فالاختلاف بين (Dear) و (Darling) هو اختلاف في إطار اللغة، لكن إذا همس إنسان (Darling!) بطريقة خاصة لفتاة بعينها في مناسبة معينة فنحن نُدْخِل ذلك في الكلام (Parole)[3].

وعلى الرغم من تأثير سوسير في كافة الاتجاهات الأسلوبية بعده وتأثر معظم الألسنيين بنظريته، إلا أن هناك نقدًا يوجه إلى منهجه يتمثل في أننا عندما نبحث عن الاختيارات الأسلوبية نجدها «في الكلام، لكن إذا حاولنا أن نَصِفَ طبيعة الاختيارات التي حدثت فعلينا أن نعود إلى الخلف أي إلى اللغة»[4]. ومردُّ ذلك أن «الاختيارات الأسلوبية - مثلها في ذلك مثل أية ظواهر لغوية أخرى - تظهر في الكلام، لكنها توصف بالرجوع إلى اللغة»[5].

وحرية الاختيار في الإنشاء يُعْنَى بها الباحث الأسلوبي، إذ الأسلوب - في نظر أصحاب هذا المنهج - هو اختيار لسمة لغوية واحدة من بين سمات عديدة، يرى

(1) Ibid, P.186.
(2) Ibid, P.188.
(3) G.W. Turner. "Stylistics", P.14.
(4) Ibid, P.14.
(5) Ibid, P.14.

الكاتب أنها أكثرها دلالة على غرضه. وهذه الاختيارات نوعان: اختيارات معجمية وأخرى بنيوية. و«الأسلوبية تهتم بوجه عام بالاختيارات البنيوية أكثر من اهتمامها بالاختيارات المعجمية، أي أنها تهتم بكيفية حديث شخص ما عن موضوع ما، أكثر من اهتمامها بما يقول عنه»[١].

وثمة اتجاه آخر لا يرى في الأسلوب اختيارًا، بل ينظر إليه على أنه انحراف فردى عن النمط. وهذه الانحرافات لا ينبغي أن تدرس بوصفها ضرورة شعرية وإبداعات فردية، إنها - إلى حد ما - نتيجة للتلاعب بالمادة اللغوية المتاحة والاستخدام الجيد للإمكانات الكامنة في اللغة المنطوقة[٢].

ويعنى هذا وجود علاقة وثيقة بين اللغة والأسلوب أو بين علم اللغة والأسلوبية. فإذا كانت الأسلوبية تدرس «الكيفية» التي يُعَبِّر بها المنشئ، وهذه الكيفية تنبنى - أساسًا - على لغة المنشئ، فليس معنى ذلك أن كلَّ وصف لغوى يُعَدُّ دراسة أسلوبية، فهذا الوصف اللغوى المجرد إن هو إلا علم اللغة التطبيقي[٣]. ويضاف إلى ذلك أن علم اللغة يهتم بالمستوى المثالي للغة في إطارها النمطي بينما يتمحور اهتمام الأسلوبية حول بحث المستويات المنحرفة عن هذا المستوى المثالي، فهناك ملامح لغوية في أي نص لا تتجاوزُ حدود وظيفتها الإيصالية على الرغم من أهميتها السياقية. و«لذلك فالباحث الأسلوبي يرغب في أن يُسْقِطَ من وصفه كثيرًا من الملامح التي وصفها اللغويُّ بطريقة ملائمة ويذكر ملامح أخرى لم يستطع اللغوى - باعتباره لغويًا - إعطاءها اهتمامًا خاصًا، بل ربما لم يُعِرْها أي اهتمام»[٤].

من هنا تبدو أهمية الدراسة الأسلوبية، فعلى الرغم من ارتكازها على لغة النص إلا أنها

---

(1) Charles E. Osgood, "Some Effects of Motivation on Style of Encoding", in "Style in Language", edited by Thomas A. Sebeok, P.293.

(2) Edward Stankiewicz. "Linguistics and the Study of Poetic Language", edited, by Thomas A. Sebeak. P.75. 76.

(٣) يشكل الفونام الوحدة الفونولوجية التي ينجم عن استبدالها بوحدة أخرى في مورفام معين تغير في المعنى. وتحتوى كل لغة على عدد محدد من الفونامات. أما المونام أو المورفام فيستعمل بوصفه الوحدة الأساسية لدراسة اللغة، ويتشكل من الوحدات الصغرى المكونة من تتابع الفونامات. ويحتوى المونام على اختيار معين يقوم به المتكلم، فعدد مورفامات الكلام يوازي عدد الاختيارات التي يمكن القيام بها.
انظر، د. ميشيل زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام.
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢ (١٩٨٣م) ص٢٣، ١٩٩.

(4)- R.A. Sayce, "Style in French Prose" P.134.

تتجاوز حدود الوصف اللغوي لهذا النص وتُعنى بما جعله علمُ اللغة خارجًا عن محور دراسته أو بما أهمله من سمات لغوية سواء على المستوى الفونيمي أم على المستوى المورفيمي[1]، أي من حيث صوتيات اللغة أو بنيتها التركيبية. «ولذا لا ينبغي أن تكون الدراسة الأسلوبية أمرًا عَرَضِيًا ثانويًا، بل تكون أول المراحل وأهمها في التقييم الكلي للعمل»[2].

(٦) موقع الأسلوبية:

لا يشك باحث في المكانة التي تحتلها الأسلوبية الآن في الدراسات المعاصرة. وعلى الرغم من أنها قد نشأت في إطار علم اللغة، وأن مؤسسيها الأوائل هم في الأصل لغويون، وبرغم أن اعتمادها الأساسي على اللغة التي يتشكل منها النص بوصفها مدخلًا لدراستها، إلا أن ثمة آراء ثلاثة في تحديد موضع الأسلوبية على الخريطة الألسنية:

الرأى الأول: الأسلوبية فرع من علم اللغة:

ويرى أصحاب هذا الرأى أن «البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعًا من علم اللغة»[3]، ويتزعم هذا الاتجاه رينيه ويليك - الذي يرى أن الأسلوبية في مجالاتها الثلاثة التي حددها إنما هي جزء من علم اللغة[4] وتيرنر، G.W. Turner وابستين E.L Epstein الذي يبلغ إيمانُهُ بهذا الرأى حدًّا يجعله يقرر أن أي تحليل لغوي سيتحول إلى تحليل للأسلوب[5].

وإذا كانت الأسلوبية ترتبط بعلم اللغة هذا الارتباط الوثيق فهل يعني هذا أنها عِلم مثله؟ وهل يُكْسِبُهَا ارتباطُهَا به صفةَ العلمية التي هي سمة من سمات علم اللغة؟.

يتطلب هنا أن نثبت أولًا أن علم اللغة «علم»، لأن ثمة من يدّعي غير ذلك. فهاوسهولدر Fred W. Householder يزعم في كتابه

(Review in International Journal of American Linguistics) أن علم اللغة أدب

---

(1)- Ibid, P.16.

(2)- See: Anne Cluysenaar, "Aspects of Literary Stylistics, A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose", New York, 1976, P.16.

(3) G.W. Turner, "Stylistics", P.238.

(4) Rene Wellek, "Stylistics, Poetics and Criticism", P.66.

(5) E.L. Epstein, "Language and Style", P.13.

وليس علمًا، ويناقش سول سابورتا Sol Saporta هذا الزعم ويفنده بقوله «إن الظاهرة تختلف دائمًا عن الطريقة التي توصف بها، فقولنا إن الشعر يختلف عن العلم يماثل قولنا، إن التنجيم مختلفة عن علم الفلك، والصفة «علميّ» لا تشير عادة إلى الظاهرة، بل إلى طريقة الحديث عن أية ظاهرة. فما جعل عِلمَ الفلك علمًا معارضًا لعلم التنجيم ليس حتمًا أنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الظواهر[1].

ثم يفترض سابورتا فرضين،

(١) أن الشعر لغة.

(٢) أن أية ظاهرة تشتمل على شعر يمكن معالجتها بشكل علمي،

ولذلك إذا كان الشعرُ لغةً، وعلمُ اللغة هو الدراسة العلمية للغة، فإن علم اللغة هو أيضًا الدراسة العلمية للشعر»[2].

ومعنى ذلك أن أية ظاهرة يمكن بحثُها بطريقة علمية، وبأخرى غير علمية، وما يحدد ذلك ليست ماهية الظاهرة ذاتها، وإنما الوسيلة التي تُعالج بها، وإذا كان علم اللغة «علمًا» لأنه يدرس اللغة بشكل علمي، والأسلوبية ترتبط بعلم اللغة إلى الحد الذي يجعل البعض يقرر أنها جزء منه، ولما كانت الأسلوبية تَقُومُ دراستُها أساسًا على التحليل اللغوي مستندةً إلى صفة «الموضوعية» التي هي شرطٌ لازم لأي علم، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية علمٌ. نقول هذا على الرغم من أن تيرنر وهو أحد الذين شدّدوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة ينفي عن الأسلوبية أن تكون علمًا[3].

وإذا كانت الأسلوبية علمًا يصدق عليها ما يتصف به العلم من خصائص وسمات... فهل يعني هذا أنه إذا قام باحثان كلٌّ بمفرده بتحليلٍ لنصٍ واحدٍ يتوصلان إلى نفس النتيجة؟ إنّ الادعاء بوصولهما إلى نتيجة واحدة - من أجل إضفاء المزيد من الشرعية العلمية على الأسلوبية - يعد أمرًا غير مقبول. وهنا يبرز تساؤل: هل

(1) Sol Saporta, "The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language", in "Style in Language", P.85.
(2) Ibid, P.86.
(3) G. W. Turner, "Stylistics", P.239.

يرجع هذا الأمرُ إلى الاستعداد الفردي أم إلى الأوصاف الجزئية التي يمكن أن تنصهر في وحدة أعلى[1]؟ «والحق أن مرجع هذا الاختلاف يعود - أساسًا - إلى النظرية أو النظريات الأسلوبية التي يمكن أن يستند إليها صراحة أيُّ وصف»[2].

الرأى الثاني: الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب:

ويخالف أنصارُ هذا الرأى سابقيهم، إذ يَرَوْنَ أن «الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة، لكنها نظام موازٍ يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة»[3]. وستيفن أولمان Stephen Ullmann - وهو من أبرز دعاة هذا الرأى - لا يحدد المقصود بعبارته «نظام موازٍ» فهل يعنى هذا التوازي المخالفةَ في المنهج وإنْ كان السير في طريق واحد؟ أم يعنى أن الأسلوبية وعلمَ اللغة - وهما حسب مقولة أولمان متوازيان - يصبان في ذات المصب، ويؤديان إلى نفس النتائج؟.

يُضاف إلى أن «وجهة النظر الخاصة بالأسلوبية» غيرُ محددة المعالم والاتجاهات، أهي نقدية أم بلاغية أم أدبية أم غير ذلك؟. ولعلنا نجد ثمة ارتباطًا بين تعريف أولمان السابق للأسلوبية - وتعريف سايس R.A. Sayce الذي يرى أنها يمكن أن تكون «بمثابة حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب»[4].

وهذا الربط بين علم اللغة والأدب في دراسة الأسلوب نجده أيضا عند شبيتزر الذى يرى أن الأسلوبية «يمكن أن تقيم جسرًا بين علم اللغة والتاريخ الأدبي»[5]. والبحثُ في الأسلوب لا يُنكر أنه أدب، لكن ليس إلى الحد الذي يجعله يَتِيهُ في متاهات الأدب وتستغرقه مفاهيمه ويتحول - في النهاية - إلى انطباعات. وتبدو أهمية نظرة شبيتزر من حيث إن «أعظم مستند يعبِّر عن روح أية أمة من الأمم إنما هو أدبها الذي لا يعنى سوى لغته كما دوَّنها متكلموها المختارون»[6]. واستنادًا إلى الحقيقة السابقة يتساءل شبيتزر «هل نستطيع أن نفهم رُوح الأمة في لغة أعمالها البارزة»[7].

(1) Anne Cluysenaar. "Aspects of Literary Stylistics", P.16.
(2) Ibid, P.16.
(3) Stephen Ullman, "Stylistics and Semantics", in "Literary Style: A Symposium", P.133.
(4) R. A. Sayce. "Style in French Prose", P.3.
(5) Leo Spitzer. "Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics", New York, 1962. P.10.
(6) Ibid, P.10.
(7) Ibid. P.10.

من هذه الزاوية تبدو أهميةُ البحث الأسلوبي في إظهار سمات الأمة وخصائصها الفكرية. على أن شبيتزر يعود ويرجح كفة الجانب اللغوى على نظيره الأدبي في بحث الأسلوب؛ فيقرر أنه «من أكثر التحديدات العلمية صرامةً لأسلوب الفرد هو تحديد اللغوى الذي ينبغي أن يَحُلّ محل الملاحظات الانطباعية الطارئة لنقاد الأدب»[1]. وعلى الرغم من هذا الارتباط بين الأسلوبية والأدب فإن «النقاد يتهمونها بعدم الارتباط بالمفاهيم الأدبية»[2].

الرأي الثالث: الأسلوبية مرحلة وسطى بين علم اللغة والنقد:

ويرى أصحابُ هذا الرأي أن الأسلوبية تحتل موقعًا وسطًا بين النقد الأدبي وعلم اللغة، بل هي - في نظرهم - تحوي كليهما معًا، «فالتركيب الاشتقاقي للكلمة يعني أن الجزء Style ينتسب إلى السابق، و«النقد» istics ينتسب إلى اللاحق «علم اللغة»[3].

وثمة نقاط التقاء بين هذا الرأي وسابقه من حيث إن الأسلوبية ترتبط باللغة والأدب اللذين يمكن أن يتحركا - عن طريق عملية تقريب تدريجي - تجاه اللغة والنقد الأدبي[4].

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يُخِلُّ باستقلاليتها، فالتفاعل بين العلوم المختلفة والتأثير والتأثر كلها سمات صارت تميز العلوم العصرية، ودليل هذا أن علم اللغة والنقد الأدبي - وهما ما ترتبط بهما الأسلوبية من بين ما ترتبط - «ليسا منفصلين تمامًا عن غيرهما من الأنظمة، فكلاهما ذو علاقة مع علم النفس مثلًا»[5].

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهَيْ علم اللغة والنقد الأدبي؛ إذ «يستطيع المرء أن يَسْلُكَ طريقًا لغويًا دون الإشارة إلى النقد الأدبي، كما أنه يمكنه الولوج في النقد الأدبي دون أية إشارة إلى علم اللغة»[6]. إلا أن هذا لا ينفي ارتباطهما، وآيةُ ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لا يمكنه استكمال العملية النقدية مستغنيًا عن علم اللغة، لأنه لا بد أن يتدخل في مناقشات عن اللغة[7].

---

(1) Ibid, P.11.
(2) Anne Cluysenaar. "Aspects of Literary Stylistics", P.16.
(3) H. G. Widdowson, "Stylistics and the Teaching of Literature", P.3.
(4) Ibid, P.4.
(5) Ibid, P.4.
(6) Ibid, P.3.
(7) Ibid, P.3.

فالأسلوبية - طبقًا لهذا المفهوم - «تحتل موقعًا متوسطًا بين علم اللغة والنقد الأدبي، ووظيفتها هي التوسط بينهما، وبهذا الدور فإن مفاهيمها بالضرورة تنطوي على كل من هذين النظامين»[1].

ونرى أن هذا الرأي - الذي يذهب إلى أن الأسلوبية تقع في مركز متوسط بين علم اللغة والنقد - هو أقرب الآراء إلى القبول، من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بهذين النظامين إنما تعتمدُ على لغة النص بوصفها مدخلًا لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التي تنتظمها سياقاته، وأنها بهذا تقدم للناقد منهجًا لغويًا يمكن على أساسه أن يقيم نقدَهُ الموضوعي.

* * * * *

(1) Ibid, P.10.

الفصل الثاني

التحليل الأسلوبي

(١) أهمية التحليل الأسلوبي:

تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه وتجزئة عناصره. والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد وَيَمُدُّهُ بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، ومن ثَمّ قيامها على أسس منضبطة.

ولا نَدَّعِي «أن التحليل الأسلوبي يمكن أن يَحُلّ محل النقد الأدبي، وإنما يُعد وسيلة له كي يعمل بطريقة أكثر موضوعية»[1]. فاللغة هي إحدى الوسائل التي يرتكز عليها الناقد حين يعرض لنص ما بالدراسة النقدية. وإذا أحسن الناقد استغلال هذا التحليل الأسلوبي وتوظيفه وصولًا إلى جماليات النص وجانبه الإبداعي، فهذا يؤدي إلى إثراء الممارسة النقدية.

كذلك تتمثل أهمية التحليل الأسلوبي في أنه «يمكن أن يَمُدَّنَا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقصّ قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة»[2]. فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعانٍ ينطوي عليها النص، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه. وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي، والحكم له أو عليه، فهذا هو ما ينأى عنه البحث الأسلوبي.

وقد يقال: كيف ترفض الأسلوبية كل المؤثرات التي تتصل بالنص وتَعُدُّها غير ذات جدوى وفي نفس الوقت تستعين بعلم آخر في تحليلاتها هو علم اللغة؟! والرد يكمن في أن علم اللغة يمتاز عن كل العلوم الأخرى - ذات العلاقة بالأثر الأدبي - بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية. كما أن الأسلوبية - حين تستعين بعلم اللغة - لا تفرض على

---

(1) H.G. Widdowson, "Stylistics and the Teaching of Literature", P.116.
(2) Ibid, P.116.

النص شيئًا من خارجه، إنما تعتمد - أساسًا - على اللغة، وهي بنية النص الأساسية.

(٢) كيفية التحليل الأسلوبي:

بدايةً نقول: إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يَشْرَعَ في التحليل دون الاستناد إلى «النحو بكل فروعه، الأصوات، والتحليل الصوتي، والصرف، والتركيب، والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة»[1].

فهذه هي التقسيمات الأساسية التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي، انطلاقًا من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب. ويتم ذلك أولًا: عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة، وثانيًا: تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلف، أو بمعنى أدق للمغزى الأعمق لما يكتبه[2].

وكما لا يُتصور وجود أسلوب دون نحو، كذلك لا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلا على أساس تحليل البِنَى النحوية ووظيفتها الإبلاغية[3]، وهذه العملية تُشْبِهُ «طريقة المُشَرِّح أو الكيميائي في تجزئة العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة، أو تحويل المادة إلى ذرّات»[4].

والتحليل الأسلوبي يرتكز على ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل. وهذا ينشأ من قيام علاقة قَبْلِيَّة بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان. وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مُسْبَقَة واتفاقات تؤدي إلى انتفاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.

والخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصّيّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها. ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويًا. على أن شُيُوعَ الخاصية وتواترها بشكل لافت

(1) Rene Wellek, "Stylistics, Poetics and Criticism", P.65.
(2) R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.4.
(3) Robert B. Kaplan, "Annual Review of Applied Linguistics", Newbury House Publishers, Inc., U.S.A. 1983, P.124.
(4) R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.6.

يحولها من حالة الانتهاك إلى ما يُشْبِهُ التعاملَ العادي مع اللغة، فالتحليل الأسلوبي يقوم على «مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفةً جماليةً كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرّز جماليًا للفروق»[1].

والباحث الأسلوبي قد يُعَوِّلُ - في تحليله - على المنهج الإحصائي، وهو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقًا للحياد والدقة والنتائج الموضوعية. كذلك ينبغي على الباحث أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة حتى يُمْكِنَهُ ترشيد الأحكام النقدية المتوصَّل إليها. «ويحتاج تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتاب الذين يستعملون أسلوبًا متماثلًا»[2].

والخطوة الثالثة التي يرتكز عليها التحليل الأسلوبي - وهي نتيجة لازمة لسابقتها - تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوبُ الكاتب من خلال النص المنقود، ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها، فهذه العملية بمثابة «تجميع» بعد «تفكيك»، ووصول إلى الكليات انطلاقًا من الجزئيات، وهذا يمكننا من الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي، وذلك بتحليل البنية اللغوية للنص «دون إغراق في وضعية اللغة التي تفضي بدورها إلى الوقوع في هوة الصنعة، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته، وتوقف نموه»[3].

ويجب أن ننتبه إلى «أننا قد نُراكم ملاحظات منفصلة، وعينات من سمات معلومة، ثم ننسى أن العمل الفني كلٌّ»[4]. وثمة أمر مهم في التحليل، وهو أنه لا ينبغي أن يكون هناك فصل بين الشكل والمحتوى - عنصرى أي عمل أدبي - حتى نصل إلى المقاصد الحقيقية للكاتب - وهي مضمون عمله - التي صاغها في شكل أدبي معين. أما إذا قام البحث الأسلوبي على الفصل بين هذين العنصرين، فهذا من شأنه أن يؤدى إلى الوصول إلى أحكام مشوهة ونتائج متعسفة.

---

(1) أوستن وارين ورِنِيه ويليك، نظرية الأدب، ص٢٣١، ٢٣٢.
(2) المرجع السابق، ص٢٣٦.
(3) د. محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية ص٢٨٩.
(4) أوستن وراين ورينة ويليك، نظرية الأدب ص٢٣٣، ٢٣٤.

والتحليل الأسلوبي للشعر يتم - كما يحدده جوته Goethe - عن طريق «تقسيم القصيدة إلى أجزاء، وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق... ونفس الشيء ينطبق بالطبع على النثر»[1].

إذن فعملية التحليل يجب أن تبنى على تفكيك العمل أو النص إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف الواحد، ودراستها منفصلة عن العمل الأدبي، ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها في إطار الأثر الذي يحتويها.

(٣) محاذير التحليل الأسلوبي:

هناك محاذير ثلاثة أساسية في عملية التحليل الأسلوبي:

أولًا: أننا في أثناء التحليلات قد «نختار فِقَرًا غير نمطية، ونصل إلى استنتاجات لا تعبر عن حقيقة العمل كله أو عن المؤلف أو الحقبة الزمنية برمتها. هذا الخطر ليس خطيرًا تمامًا كما يبدو. وأحد مبادئنا الرئيسية ينبغي أن يكون: الأسلوب هو الرجل ذاته[2] (Le Style est L'homme Même)»[3].

ثانيًا: إننا عند إعداد التحليل قد نقرأ سطرًا سطرًا، وكلمة كلمة، ونحن بهذا التركيز على التفصيل سنجازف بفقد حركة الكتاب بوصفه كتلة واحدة، وربما بدا هذا الاعتراضُ أكثر أهمية من سابقه مع ما بينهما من ارتباط. إلا أننا يمكن أن نتلافى مخاطر هذين الاعتراضين عن طريق ربط الدراسة الدقيقة التي نقوم بها لأجزاء معينة بالقراءة الشاملة للعمل الأدبي كله ربطًا وثيقًا حتى يمكننا أن نجعل النتائج المتوصَّلَ إليها تنطبق لا على فقرات محددة فحسب بل على بنية العمل كله[4].

---

(1) Anne Cluysenaar, "Aspects of Literary Stylistics", P.20.

(٢) وانظر حول المقولة الشهيرة لبوفون Buffon :

Le Style est L'oeuvre Même.
R.A. Sayce, " Style in French Prose", P.5.
Buffon:
A- Louis T. Milic, "Rhetorical Choice and Stylistic Option:
The Conscious and Unconscious Poles", in "Literary Style: A. Symposium, P.77.
B- Leo Spitzer, "Linguistics and Literary History", P.11.
R.A. Sayce, "Style in French Prose", P.5.

(3) Ibid, P.5-6.

(4) Ibid, P.5.

ثالثًا: إن النتائج التي يتوصل إليها التحليل ربما لا تعبر عن المقاصد الحقيقية للكاتب، وقد لا تتطابق مع ما كان يهدف إليه، وعليه «سيكون من الصعب عادةً إثبات أن المؤلف قَصَدَ عن وَعْيٍ التأثيراتِ التي سنبحث عنها»[1]. والرد على هذا أننا إذا نظرنا إلى الأسلوب بمنظور يرى أنه اختيار، عَرَفْنا أن المنشىء يختار من بين سمات عديدة سمةً معينة هي - في رأيه - أكثر دلالةً على قصده. معنى هذا أنه يختار متعمدًا الدوال المميِّزة عن غرضِهِ، ويبتعد عما يرى أنها غيرُ مفصحة عن هدفه.

(٤) عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة:

بعد هذا العرض للإطار النظري للتحليل الأسلوبي يجدر بنا أن نُعَرِّجَ على الجهود التطبيقية في مجال التحليل ليس بهدف وصف هذه الدراسات والبحوث التحليلية، وإنما بغية محاولة استخلاص النتائج العامة من كل بحث وتحديد السمات التي تميز كل دراسة تطبيقية وصولاً إلى توصيف الإطار التطبيقي للأسلوبية.

هذا العمل يهدف - في المقام الأول - إلى الوقوف على الكليات - انطلاقًا من الجزئيات - التي تتصف بها بنيةُ النص المنقود، والتعرف على الملامح العامة التي يمكن استخلاصها من البحث الأسلوبي.

وقد اختار البحثُ - في مجال التحليل الأسلوبي - نموذجين للجهود العربية - لعلهما أبرز تلك الجهود حتى الآن - وآخرين للجهود الأوروبية، أما النموذجان العربيان فهما: «خصائص الأسلوب في الشوقيات» و«الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية»، أولهما تحليل للشعر، وثانيهما تحليل للنثر والمسرحية الشعرية.

وأما النموذجان الأوروبيـان: فأولهمـا: تحليل أسلوبي يعرضه ويدوسون لقصيدة روبرت فروست Robert Frost عنوانها «التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية» (Stopping by Woods on Snowy Evening) وثانيهما يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann محللًا فقرة للكاتب د.هـ. لورنس D.H. Lawrence من كتابه «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي» (Studies in Classic American literature).

(1) Ibid, P.6.

(أ) الجهود العربية في مجال التحليل الأسلوبي:

(١) «خصائص الأسلوب في الشوقيات»[1].

تعد «خصائص الأسلوب في الشوقيات» الدراسة العربية الشاملة والوحيدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية؛ إذ تعرضت هذه الدراسة لشعر أحمد شوقي ممثلًا في ديوانه و«الشوقيات المجهولة» فقط، وبحثته من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض. وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقي.

وفي هذه الدراسة جهد عظيم لا يقلل منه أمران:

الأول: عدم اعتماد الجانب الإحصائي في تحليل الظواهر الأسلوبية إلا في دراسته للعروض والقوافي، وهو جانب مهم في الدراسة الأسلوبية؛ إذ إن وفرة الظاهرة في السياقات المختلفة ليست كندرتها.

الثاني: عدم تعميق القضايا المبحوثة. ويرجع ذلك إلى الكم الهائل من الظواهر التي تعرّض لها البحثُ وتشعُّبها بين فروع اللغة المختلفة، مما جعله - في أحيان كثيرة - يمر على الظاهرة مرورًا سريعًا.

أما من حيث النتائج التي أمكن التوصل إليها - من خلال دراسة «خصائص الأسلوب في الشوقيات» - فيمكن إجمالُها في الآتي:

١- مستوى المسموعات: الموسيقى:

فيما يتصل **بموسيقى الإطار** - ويُقصد بها البحور والقوافي - ثبت أن التقيد باستخدام بحور الخليل وعدم تجاوزها ينبئ عن رغبة في المحافظة على قيود القدماء العروضية. فثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلًا يُفسَّر على أنه ميلٌ إلى الإطار القديم المتوارث، والخروج عليها يمثل نوعًا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه.

كما أن تنويع البحر في القصيدة الواحدة يدل على الرغبة الكامنة لدى الشاعر في بث الحياة والتجديد في الموضوع الذي ينظم فيه.

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

وفيما يرتبط **بموسيقى الحشو** - ويُعنى بها الإيقاع الموسيقى وتركيب الأصوات في البيت - هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذي يشير إليه والمعاني التي يرمز لها، كما أن الترديد[1] في السياق الشعري يعطى للمعنى إيحاءات جديدة ويفجّر شحنات أخرى من المدلولات، والترديد يختلف عن التكرار الذي يعني استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوى دون تميز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار[2].

وفي إطار **موسيقى الحشو** هناك «الجناس» الذي قد يتعدّى حدود الجمال الموسيقى، ويتصل بالمدلولات في السياق الشعري؛ كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أسلوبية، أو يعبر عن التقارب بين مدلولي المتجانسين اللذين يقومان إما على الترادف الحقيقي وإما على الترادف الازدواجي[3]. كما قد يعبر الجناسُ عن التقابل بين معنيين، كل منهما نقيضٌ للآخر، وهذا التقابل - في النهاية - يؤول إلى تكامل، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين «السناء و«السناء»، فالأول يدل على السمو المعنوي، والثاني يرتبط بالسمو المادي، «فبين المتجانسين تناسبٌ من حيث دلالة كل منهما على السمو، وتقابلٌ من حيث إن كلاً منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر، ومن ثم نتج تكاملهما»[4].

كذلك قد يعبّر الجناسُ عن التضاد الذي يقوم على «التنافر بين المتجانسين»، كما بين اللفظين «الداء» و«الدواء»[5].

أما في **موسيقى التراكيب** فقد وضح أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر

---

(1) يُقصد بالترديد «إعادة اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيًا ليس موجودًا في استعماله أولاً». خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٦٠. ومن الترديد قول شوقي:

وتعطّلتْ لغةُ الكلامِ وخاطَبَتْ ... عينيَّ في لغةِ الهوى عيناكِ

المرجع السابق ص٦٠.

(2) المرجع السابق ص٦٢.

(3) يقصد بالترادف الحقيقي أن يكون بين اللفظين المتجانسين ترادفٌ رغم اختلاف أصل كل منهما، وبالترادف الازدواجي أن يكون اللفظان المتجانسان من أصل واحد. خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٦٩.

(4) المرجع السابق ص٧٠.

(5) المرجع السابق ص٧٢.

بنفس التركيب في بيتين فأكثر يؤدي إلى «خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة»[1]، كما يساعد على «خلق جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيجاء»[2]. ومثال ذلك قول شوقي:

فإذا سخوتَ بلغتَ بالجودِ المدَى ....

وإذا عفوتَ فقادِرًا، ومُقَدَّرًا ....

وإذا رَحِمتَ فأنتَ أمٌّ أو أبٌ ....

وإذا غضِبْتَ فإنّما هِيَ غضْبَةٌ ....[3]

أما التقطيع الأفقي الرباعي - أي أن يقومَ البيتُ الشعرى على أربع وحدات صوتية صغيرة - فيستخدم في مقام التأكيد وتفصيل المُجْمَل والاستقصاء[4]. ومثال ذلك قول شوقي في وصف القمر:

فـلاَ هُـوَ خـافٍ / ولاَ ظَـاهِـرٌ	ولاَ سَافِـرٌ لا / ولاَ مُـنْـتَقِـبُ
ولَـيْـسَ بِـسَـاوٍ / ولاَ رَاجِـلٍ	ولاَ بِالنَّجِيـدِ / ولاَ المُـقْـتَـرِبُ
توارَى بِنِصْفٍ / خِلاَلَ السُّحُبْ	ونصـف عَلَى / جَبِل لَـمْ يَغِـبْ
فعولـن فعولـن / فعولـن فعولـن	فعولن فعولن / فعولن فعولن[5]

ويمثِّل التدوير - الذي يعني إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطرى البيت وإخراجه في قالب واحد، يصل بين صدر البيت وعجُزه لفظٌ مشترك بينهما - نوعًا من «إخراج القصائد من نسقها العمودى الثنائي إلى نسق عمودى جديد موحَّد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع»[6].

وفي **موسيقى المقاطع** يمثل التصدير[7] مَظْهرًا من المظاهر الموسيقية الخاصة

(١) المرجع السابق ص٧٦.

(٢) المرجع السابق ص٧٦.

(٣) المرجع السابق ص٧٩.

(٤) المرجع السابق ص٧٩.

(٥) المرجع السابق ص٧٩.

(٦) المرجع السابق ص٨٥، ٨٦.

(٧) يُقصد بالتصدير «رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدلُّ بعضُه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام القطع». المرجع السابق ص٨٧.

بالمقطع[1]. وللتصدير أشكال عدة منها أن يَرِدَ اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجز، أو في آخر الصدر وفي آخر العجز، أو في أول العجز وفي آخره.

(ـ) ____________   ____________ (ـ)

____________ (ـ)   ____________ (ـ)

____________   (ـ) ________ (ـ)[2]

وتتمثل أهمية التصدير في أنه ضَرْبٌ من «تركيز الاهتمام في البيت»[3]. أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنًى ومعنًى[4]. يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية في إبراز الجمال الموسيقى في البيت.

أما في **موسيقى المطالع**[5] فإن «التذييل»[6] يؤدى دورًا ذا أهمية في مطالع الأبيات، فاللفظ المكرَّر إذا وَرَدَ في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها، وصدارته توحي بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه. أما إذا وَرَدَ في غير الطالع فإن تأثيره يقل، ويدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد وبث الموسيقى في البيت.

٢- مستوى الملموسات: أبرز أساليب التعبير عن الحركة:

ثمة أساليب متعددة للتعبير عن الحركة أبرزها أسلوب المقابلة، وهو نوعان: المقابلة اللغوية، والمقابلة السياقية.

أما المقابلة اللغوية فيُقصد بها «استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي، لا يشترك معهما في ذلك ثالث»[7]، من ذلك مثلًا المقابلة بين، الأصول

---

(١) المرجع السابق ص٨٧ و«المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت، والإطار الذي يتضمن كل عناصر القافية أو بعضها». المرجع السابق ص٨٧.

(٢) هذه الموضّحات من خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٨٧، ٨٨، ٨٩.

(٣) المرجع السابق ص٩٢.

(٤) المرجع السابق ص٩٦.

(٥) «المطلع هو المتخير لصدارة البيت». المرجع السابق ص٨٧.

(٦) يطلق التذييل «على نوع من ترديد اللفظ خاص، تمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه». المرجع السابق ص٩٦.

(٧) المرجع السابق ص٩٨.

والفروع، أو بين الحق والباطل، أو بين الوجود والعدم[1]. والمقابلة اللغوية لا تتيح للشاعر حرية التصرف في السياقات الشعرية، لأنه «يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه، ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام»[2].

وأما المقابلة السياقية فتعني «استعمال لفظين يتضادَّان في أبعاد الدلالة، وليسا بضدين في الوضع اللغوي»[3]، أو «استعمال أكثر من لفظين يتضادَّان في أبعاد الدلالة»[4]. فهي مقابلة «بين الشيء ومقارب ضدِّه أو غير ضدِّه»[5].

ومن أمثلة المقابلة السياقية المقابلة بين: النعيم والشقاء في بيت شوقي:

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمٌ ... وَلِمَنْ آثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءُ[6]

إذ «قابل الشاعر بين النعيم والشقاء ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة، ولفظ الشقاء يقابله لفظ السعادة. والنعيم سبب السعادة، بينما الشقاء سببه البؤس، فيكون جمعُ الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه الصورة مقابلةً لسبب الشيء بنتيجة ضده»[7].

واللجوء إلى المقابلة السياقية قد يَنْتُجُها إخفاق من الشاعر في إقامة توازن بين اللفظين المتقابلين، وذلك حين يأتي بلفظة ليست هي المقابل الدقيق للفظة الأولى، فيكون قد فَشِلَ في صوغ التركيب التقابلي، ويرجع ذلك إلى اتساع آفاق هذا النوع من المقابلات وعدم تقيده بالقيود المعجمية.

أما في المقابلة اللغوية؛ فالفشل فيها ينعدم، لأن الشاعر لا ينتقي مقابلًا من اختيارات أمامه، وإنما هو «مرغم» على الإتيان بلفظ معين يمثل المقابل التام.

---

(1) المرجع السابق ص٩٨، ٩٩.
(2) المرجع السابق ص٩٨.
(3) المرجع السابق ص١٠٢.
(4) المرجع السابق ص١٠٢.
(5) المرجع السابق ص١٠٢.
(6) المرجع السابق ص١٠٣.
(7) المرجع السابق ص١٠٣.

وما نقول به من «إخفاق» و«فشل» لا يعني أننا نحاول تخطئة الشاعر أو تأثيمه، فليس هذا هدف الأسلوبية، وإنما هدفها محاولة إثبات واقع لغوي بعينه ووصفه بما فيه من موافقات ومخالفات، دون سعي - بأي حال من الأحوال - إلى تصحيح هذا الواقع.

كذلك يُعد **أسلوبا العكس والتناظر** من الأساليب المعبرة عن الحركة، ويقومان «على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين، باستعمال نظائرهما أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت ثانيةً بعكس الترتيب»[1].

ومن أمثلة العكس قول شوقي:

صَاعِدَةٍ فِي مَعْقِلٍ مِنْ مَعْقِلٍ مُنْحَدِرَةْ

فقد عكس التركيب: اسم الفاعل + الجار والمجرور ـــ الجار والمجرور + اسم الفاعل. وهذا هو «عكس التركيب»[2].

أما ما يسمى «عكس الترتيب» فيمثله قوله:

فاتَّقُوا اللهَ فِي قُلُوبِ العَذَارَى فَالعَذَارَى قُلُوبُهُنَّ هَوَاءُ[3]

ويشيع عكس الترتيب في الحكمة التي قد تقوم على «استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبدًا بحديث سابق أو لاحق تعلُّق العلة بالمعلول»[4].

أما التناظر فهو أسلوب يعبر «عن الارتباط المتبادَل بين شيئين، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائلهما، فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشِّقَّيْن المتناظرين، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور»[5].

ومن أمثلة التناظر قول شوقي:

أَنْتَ المَرِيئَةُ، فاهتنا، وَنَحْنُ أَنْتَ فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لَقِيْنَا فَهُوَ دَاعِيهَا[6]

---

(١) المرجع السابق ص١٢٧.
(٢) المرجع السابق ص١٢٨.
(٣) المرجع السابق ص١٢٩.
(٤) المرجع السابق ص١٢٩.
(٥) المرجع السابق ص١٣٠.
(٦) المرجع السابق ص١٣١.

كما يعد **«قلب الوضعيات»** من الأساليب الحركية، و«يتمثل في استعمال عنصرين يَكُونُ كل منهما قابلًا للتبادل مع نظيره، بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين، إحداهما أصلية وهي المنتظَرة، ولكنها غير مستعملة في النص، والثانية طارئة مفاجئة»[1].

ومثال قلب الوضعيات قول شوقي مادحًا الرسول - صلى الله عليه وسلم:

صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ ... وَمَنْ يَفُزْ بِحَبِيبِ اللهِ يَأْتَمِمِ[2]

«فالبديهة تفرض أن يكون الأصل ومن يأتمم... يفز «ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة بذكر الفوز»[3].

ومن الأساليب المعبرة عن الحركة أيضًا أسلوب **«التدرج»**، ويقصد به «ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات»، ومن أمثلته قوله:

فَلْتَنْحَنِ مِلَّتُنَا! فَلْتَنْحَنِ أُمَّتُنَا ... فَلْيَنْحَنِ سُلْطَانُنَا! فَلْيَنْحَنِ عَبَّاسُ[4]

فقد تدرّج الشاعر «من العام إلى الخاص، ومن الروحي إلى المادي، ومن الدين إلى الدنيا»[5].

وقد يكون الترتيب متدرجًا من الأعظم شأنًا إلى الأقل منزلةً أو عكس ذلك، وقد يكون من أعلى الموصوف إلى أسفله، أو من المادي إلى المعنوي، أو من المعنوي إلى المادي، أو غير ذلك من مراتب التدرج. ويلجأ الشاعر إليه بهدف التعميم والإحاطة بكل دقائق الصورة المرسومة التي يودُّ وصفَها أو الصورة التي يريد التشبيه بها.

ومن الأساليب الأخرى المعبِّرة عن الحركة في السياق الشعري أسلوب الاطِّراد، و«يتمثل في الإكثار من الأسماء في السياق الواحد بدون إخضاعها لترتيب معين»[6].

ومثال ذلك قوله:

سَالَتْ دِمَاءٌ فِيكَ حَوْلَ مَسَاجِدٍ ... وَكَنَائِسٍ وَمَدَارِسٍ وَمَنَاسِكِ[7]

(١) المرجع السابق ص١٣٦.
(٢) المرجع السابق ص١٣٣.
(٣) المرجع السابق ص١٣٣.
(٤) المرجع السابق ص١٣٣.
(٥) المرجع السابق ص١٣٣، ١٣٤.
(٦) المرجع السابق ص١٣٧.
(٧) المرجع السابق ص١٣٧.

وهذا الأسلوب «قد يكون مصدرُه فقر في الصياغة عند الشاعر، كما قد يكون مصدرهُ إيحاء خلّاق»[1].

٣- مستوى المرئيات: الصور:

علاقة التشابه:

التشبيهات أنواع، منها **المرسَل** وهو الذي يقوم على الترتيب المنطقي لعناصر التشبيه الأربعة، ومنها **المجمَل** وفيه يُحذف وجه الشبه وتبقى العناصر الثلاثة الأخرى، **والمؤكَّد** وفيه تحذف الأداة مع بقاء ثلاثة العناصر الأخرى، **والبليغ** وفيه تُحذف الأداة ووجه الشبه ويبقى العنصران الآخران.

معنى هذا أنه قد يطرأ على التشبيه حذفٌ، إذْ ليس ضروريًا أن يتوفر في الصورة عناصر التشبيه الأربعة. وثمة عنصران غير قابلَيْن للحذف وهما: المشبه والمشبه به، وآخران قابلان للحذف وهما: أداة التشبيه ووجه الشبه، فقد يحذف أحدهما فقط أو كلاهما معًا.

ويتميز التشبيه المجمل «بتجرده من التفصيل بسبب خلوّه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبل إلمامًا خاصًا بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود»[2]. أما التشبيه المؤكد فبقيامه على حذف الأداة إنما «يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به، فيلتحم الطرفان ليكونا شيئًا واحدًا»[3]. وأما التشبيه البليغ فلأنه يرتكز على حذف الأداة ووجه الشبه معًا يجعله «أسمَى درجةً في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه والمشبه به تسويةً تامة»[4].

وتتنوع مصادر التصوير التي تنبنى عليها علاقاتُ التشابه. وهذه المصادر إما أن تكون تجريبية، خبرها الشاعر بالتجربة أو بالمعرفة أو بالرؤية أو بالإحساس أو بالسماع

---

(١) المرجع السابق ص١٣٧.

(٢) المرجع السابق ص١٤٧.

(٣) المرجع السابق ص١٤٩.

(٤) المرجع السابق ص١٥٠.

عنها، وإما **ثقافية** تكونت عند الشاعر نتيجة قراءاته واطلاعه على مختلف النواحي الثقافية في المجتمع.

وتنقسم المصادر التجريبية إلى مصادر من **الطبيعة الجامدة:** كالشمس، والضياء، والنور، والنار، والصباح، والضحى، والنبات، والسوائل، والتضاريس، والبحر... أو مصادر من **الطبيعة المتحركة:** كالحيوانات والطيور، والحشرات، والزواحف... أو مصادر تتعلق **بالإنسان:** صفاته، وأحواله، وحياته، ومماته.. أو مصادر تتصل **بالآلات** والأدوات والمعادن.

وطبيعةُ الصور المستمدة من الطبيعة تُبَيِّنُ - إلى حد كبير - نزعاتِ الشاعر وميوله وأحواله النفسية، كما تساعد على إظهار طبيعته الإنسانية، إذ ليست الصور المتسمة بالقوة والشراسة كغيرها المُتَّصفة بالضعف والألفة.

أما المصادر الثقافية التي يستمد منها الشاعر مادته فمنها ما يتصل بالأدب الذي ينتمي إليه، ومنها ما يرتبط بالدين والأخلاق، وبعض هذه المصادر مستمد من التاريخ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبي. هذه المصادر الثقافية هي التي تُبْرِزُ ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، كما تظهر مدى شيوع النزعة الدينية في شعره، وإلى أي حد يعتز بتاريخه وقوميته.

وبقيام علاقة التشابه يحدث ما يسمى بالتداعي، الذي يَعني «التقارب الذي يَحْدُثُ بين الموصوف وصورته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطًا عضويًا، وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر ودلالته عليه»[1]. وهذه العلاقات - علاقات التداعي - إما أن تنبني على المجاز، وإما على الحقيقة، وإما على الوهم.

أما التي تُبْنَى على المجاز فتتمثل في المجاز المرسل و«هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي، والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة»[2]، وفي المجاز العقلي الذي يعني «إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له بعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي»[3]. وأما التي تُبْنَى على الحقيقة،

(1) المرجع السابق ص٢٠٧.
(2) المرجع السابق ص٢٠٨.
(3) المرجع السابق ص٢١٠.

فتمثلها الكناية والإشارة والرمز والتعريض والدوران والتلطيف[1].

فأما العلاقات التي تُبنى على الوهم فتتمثل في التورية، وهي «ضرب من فك الطلاسم التي في سحر اللغة لاستكناه سر الوجود؛ لأنها تقوم على صهر المدلولَيْنِ اللذَيْن يتسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الوهم»[2]، وأسلوب التورية هو «تفكهٌ لغويٌ، ولكنه مولِّد لطاقات دلالية تعزز شعريةَ الشعر»[3].

المعارضات: شخصية الشاعر في معارضاته لا تذوب ذوبانا كاملًا، إذْ هي واضحة فيها كما في بقية شعره، والشاعر يلجأ إلى هذه المعارضات لِيُثْبِتَ مدى ما يمتاز به التراثُ من ثروات لغوية وشعرية، أو لِيُبرِز مَلَكاتِهِ اللغوية، أو ليؤكد مقدرته على محاكاة القدماء.

ومهما كانت علة اللجوء إليها، فهي - في النهاية - تأكيد على مدى اطلاع الشاعر على التراث الشعري، وهي إضافة جديدة لمن سبقه.

الحكايات: فيما يتصل بمصادر الرواية في الحكايات، يتضح أن شيوع صورة حيوان معين أو طائر بذاته بصورة لافتة للنظر، وبدرجة يفوق بها نظراءه، يعطى مؤشرًا عن نزعة الشاعر وميوله الحياتية ونظرته إلى الحياة.

وختام الحكاية - سواء أقام على الحكمة أم على غيرها - «تلخيصٌ لها أو للهدف منها، وتجميعٌ لما يمكن استخلاصه منها من عظات وعبر، ومصبٌ لأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث»[4]. أما المقدمة فقد يُستغنى عنها وصولًا إلى الغرض مباشرة.

وإذا كانت الخطابة هي الطاغية على الحكايات، يصبح هذا امتدادًا أمينًا للشعر العربي، أما إذا كان الحوار هو السمة الغالبة، فيكون التأثر بالغرب أبيَنَ.

والزمن الماضي في الحكاية يوحي بأن الشاعر يقص أحداثًا وقعت فعلًا، لذا فإن الماضي آكدُ وأوقع من التعبير بالمضارع.

---

(١) المرجع السابق ص٢٦٣، ٢٦٧، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٧.
(٢) المرجع السابق ص٢٣٦.
(٣) المرجع السابق ص٢٣٢.
(٤) المرجع السابق ص٢٧٥.

أما اللغة فقد تكون بسيطةً لتناسب أعمار مَنْ وُضعت لهم هذه الحكايات، إذ أن هدفها تعليمي أخلاقي أساسًا، وقد ترتفع لتلائم كل الأعمار.

الهيكل الداخلي للكلام:

(١) التراكيب:

أ- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعنى تغيير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيتْ الشعرى ويكون لغاية يهدف إليها، إمّا كونَ الناحية الصوتية هي التي أوجبت ذلك، أو بهدف إحداث توازن في البيت، أو لتجنب الثقل، وكل ذلك يعد من المقتضيات الصوتية. وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدّم.

ب- الاعتراض والزيادة:

الاعتراض بين عناصر الجملة قد يأتي تتميمًا للقافية والوزن. وقد يؤدى هذا الاعتراض إلى حدوث خلل في السياق الشعرى وغموض فيه.

أما الزيادة في السياق - وهو ما أطلق عليه البلاغيون مصطلحات «الإطناب» و«الإطالة» و«الحشو»[١] - فقد تكون لازمة لزيادة الإفهام والتفصيل من بعد إجمال. وقد تكون غير ذات قيمة ولا تضيف جديدًا إلى المعنى.

ج- الحذف:

يلجأ الشاعر إلى الحذف للإيجاز والاختصار، أو لترك الخيال للمتقبّل كي يتصور كل أمر ممكن. وقد يكون الحذف مراعاةً للوزن أو للوضوح؛ بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، على أن الحذف قد يؤدى - في بعض الأحيان - إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى.

٢- التعابير:

تتضح في التعابير التي ينقلها الشاعر أو يقتبسها ثقافتُهُ ومدى اطلاعه على ميادين الفكر المختلفة. والشعراء على اختلاف ألوانهم واتجاهاتهم يَظْهَرُ في شعرهم تأثُّرُهم

---

(١) سبق التعرض لمصطلحى الإطناب والإطالة في هذا البحث. أما مصطلح الحشو فيعنى زيادة اللفظ في السياق، بحيث «إذا حذف منه بقى المعنى على حاله». ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ص٢٧٠.

بالموروثات واقتباسهم من التعابير التي خَلَّفَهَا سابقوهم. وأول هذه الموروثات يتمثل في القرآن والأحاديث النبوية، ويرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء لَمَّا كانوا يهدفون من اقتباساتهم إلى «تقوية الكلام لم يكن بد من تقويته بما هو أشرف منه»[1].

وقد يَنْقُلُ الشاعرُ التعبيرَ الجاهز بِرُمَّتِهِ دون تحوير أو تغيير، واضعًا إياه في الإطار الملائم له، كما قد يُبَدِّلُ فيه بما يُكسبه إيحاءات جديدة ما كانت له في الأصل.

دور الحكمة في القصيدة:

تؤدى الحكمة دورًا مهمًا في القصيدة، فهي في المقدمة «تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه»[2]. كما أن ورودها في المقدمة دليلٌ على أن الشاعر يبغي السير في منهج تحليلي، تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول[3]. أما مجيئها في ثنايا القصيدة، فيعني أن الشاعر يركِّز على ما بها من معانٍ قد تضيع في بقية الأبيات، أو - على الأقل - قد لا تبدو واضحة فيها.

أما إذا وردت الحكمة في الخاتمة فهي حينئذ «إفراز عبرة المقصود وتمثيل ملحة الختام»[4].

والشاعر يلخص في الحكمة تجاربه وتجارب الآخرين، ويعبر فيها من الخاص إلى العام معتمدًا على التجريد والتعميم. وحين يختم الشاعر القصيدة بحكمة منبتة الصلة بالموضوع الذي تدور حوله القصيدة فإنه بهذا «يشتت الذهن»[5]، مما يجعل المتقبِّل يشعر بأنها مقحَمة على القصيدة إقحامًا.

الأساليب الإنشائية:

الأساليب الإنشائية تتميز بأنها تبعث الحيوية والحركة في «مراحل النص إذا داخلته وتُعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارك»[6].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٣٣٢.
(2) المرجع السابق ص٣٣٦.
(3) المرجع السابق ص٣٣٦، ٣٣٧.
(4) المرجع السابق ص٣٣٩.
(5) المرجع السابق ص٣٤١.
(6) المرجع السابق ص٣٥٠.

فالاستفهام لا يقتصر دورُهُ على معنى «الاستخبار - وهو معناه الأصلي - إلا في ظاهر التركيب»[1]، إذ يتعدى هذا المعنى إلى معانٍ أخرى لا يطلب فيها تعيين الجواب. وتكرير الأداة مع توالي التراكيب الاستفهامية يُحدث نوعًا «من الرتابة، تطول بها وقفة التأمل، فتكشف عما في نفس الشاعر من طرب خاص»[2].

أما تنويع الأداة؛ فيعمل على إظهار «ما في نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام»[3].

والأمر حين يَرِدُ في طوالع القصائد يعمل على تنبيه المتقبل وتنشيط ذهنه ودعوته إلى التأمل، وقد لا يكون ثمة مأمورٌ موجَّه إليه الأمر، بل المأمور «في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبًا»[4]. أما وروده في غير الطوالع فيكون بهدف «عقد الحوار بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي؛ من حيث إن كلاً من المعاني التي يؤديها ينزع إلى الاختصاص بغرض معين»[5].

أما النداء فإنه يستخدَم - حالة خروجه عن معناه الأصلي - بوصفه أداة «تنشيط لنفْس المتقبل وتهيئة لطول نفَس الشاعر»[6]، كما يؤدي في بنية القصيدة الداخلية دورًا مهمًا؛ فهو يجدد مختلف المراحل تجديدًا ماديًا معنويًا في نفس الوقت، إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول، ويجوهر أمهات المعاني»[7].

أساليب أقسام الكلام:

(١) التنكير والتعريف:

وَضَحَ أن الأسماء المعرَّفة بـ (أل) الاستغراقية قد تتجاوز مدلولاتها - من حيث دلالتها

(١) المرجع السابق ص٣٥٠.
(٢) المرجع السابق ص٣٥٢.
(٣) المرجع السابق ص٣٥٢.
(٤) المرجع السابق ص٣٦٦.
(٥) المرجع السابق ص٣٦٧.
(٦) المرجع السابق ص٣٦٧.
(٧) المرجع السابق ص٣٧٠.

على جميع مشمولات الاسم - إلى الإيحاء بوجود عناصر الكمال في المسمى[1]. ومثال ذلك قول شوقي:

وأنا المُحتفي بتاريخ مصر ... من يصُن مجد قومه صان عرضا[2]

وقد لا يفيد الاسم المعرَّف بـ «أل» الاستغراقية «غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مَظاهره»[3]. من هنا قوله:

أوْ سخا بالمـــال، أوْ قـــدْ ... دَمَ جـــاهًا وافتنـــانا[4]

فالمال في البيت أفاد «الماهية في مستوى التجريد»[5].

أما (أل) العهدية فلا يشترط في التعريف بها ورود المسمى في السياق قبل تعريفه أو حضوره في ذهن المتقبل، إذْ من الممكن أن يجلبه إلى عِلْم المستقبل السياقُ العام.

وهذا يتطلب من المخاطب أن يكون في مستوى ثقافي ذي بال، فالمعهود ينبغي أن يكون سابقًا في الذهن بأثر ثقافة واسعة، لا بأثر سياق الكلام المحدود[6]. من ذلك مثلًا استعمال الشاعر «الوادي» للنيل، و«القناة» لقناة السويس، و«الثغر» للإسكندرية[7].

وافتراض أن المتقبل ذو ثقافة وعلم واسعَيْن، واعتماد الشاعر على ذلك، قد يؤديان بالشاعر إلى أن يُورِدَ من المعرفات ما يتسم بالانغلاق والغموض وعدم وضوح الدلالة.

كذلك فإن النكرة المحضة قد تئول إلى معرفة محضة أو إلى نكرة غير محضة. وإذا كانت النكرة المحضة «هي التي لم تشُبْها شائبةُ التعريف بوجهٍ من الوجوه»[8]، فإن السياق العام يوجب النظر إليها على أنها من المعرَّفات[9]، ومثال ذلك كلمة «كهف» في قوله:

(1) المرجع السابق ص٢٧٩.
(2) المرجع السابق ص٣٧٩.
(3) المرجع السابق ص٣٧٩.
(4) المرجع السابق ص٣٧٩.
(5) المرجع السابق ص٣٧٩.
(6) المرجع السابق ص٣٨٠.
(7) المرجع السابق ص٣٨٠.
(8) المرجع السابق ص٣٨٢.
(9) المرجع السابق ص٣٨٦.

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ البِلَادِ وَغَرْبِهَا   كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ[1]

تعريف الاسم بوسيلتين معًا: على الرغم من أن الاسم لا يمكن تعريفه بوسيلتين معًا، إلا أنه - في أحوال معينة - قد يتجاوز هذه القاعدة، فقد يُعرف الاسم بالعلمية مع الإضافة، كما في «أهرام الجلال» في قوله:

قِفْ نَاجِ أَهْرَامَ الجَلَالِ وَنَادِ   هَلْ مِنْ بُنَاتِكِ مَجْلِسٌ أَوْ نَادِ[2]

كما قد يعرّف الاسم بـ «أل» مع الإضافة، ولم توجد هذه الطريقة في الشوقيات «إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرّف بـ«أل» مضافًا إلى ضمير متصل»[3]. ويمثّل ذلك قوله:

إِنَّ البَنَاتِ ذَخَائِرٌ ....

وَالسَّاهِرَاتُ ....

وَالبَاكِيَاتُكَ حِينَ يَنْقَطِعُ البُكَا   وَالزَّائِرَاتُكَ فِي العَرَاءِ النَّائِي[4]

ففي (الباكياتك) و(الزائراتك) تعريفٌ بهاتين الوسيلتين.

(٢) دلالة الأعلام:

هناك ضربان من الأعلام:

أ- أعلام الإخبار: وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث، واقتضى تسلسل الحَدَث ذكرُها»[5]، ومثال ذلك قول شوقي:

وَتَاجٍ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابْنُ سِيتِي)   وَمِنْ خَرَزَاتِهِ (خُوفُو) وَ(مِينَا)[6]

ب- أعلام الإيحاء: «وهي التي سيقت للتصوير، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية»[7] ومن أمثلة أعلام الإيحاء قوله:

---

(١) المرجع السابق ص٣٨٢.
(٢) المرجع السابق ص٣٨٤.
(٣) المرجع السابق ص٣٨٦.
(٤) المرجع السابق ص٣٨٧.
(٥) المرجع السابق ص٣٨٩.
(٦) المرجع السابق ص٣٩٠.
(٧) المرجع السابق ص٣٨٩.

وَلدتْ لَهُ (المَـأمِيــنَ) الدَّواهِي وَلَمْ تَلِدِ لَهُ قَـطُّ (الأمِينَا)[1]

فـ «المأمين» (مثال الحلم والحزم)، والأمين (مثال الغباوة والميوعة)[2].

والنوعان يختلفان من حيث الدلالة، فالأولى «دلالتها في ذاتها»[3]. وأما الثانية فدلالتها ليست «في ذاتها، ولكن فيما وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة، وتبلور نظرة، وتجلي صورًا وخيالات»[4].

ودور أعلام الإخبار ينحصر في ضبط الإطار الزمني وتحديد الإطار المكاني[5]. وهي «لا تخلق جوًّا شعريًا خاصًا... فقصارى دورها أنها توسع المعرفة»[6].

أما أعلام الإيحاء فتتجاوز هذه الوظائف إلى الإسهام «في شعرية القصيد»[7]، أي أنها وسيلة فنية يستعين بها الشاعر في إضفاء مزيد من الفن على شعره، وفي تحقيق الغايات الجمالية التي يسعى إليها.

(٣) الضمير:

أ- الضمير العائد على لاحق:

«الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم، وينوب عن اسم ظاهر لاحق»[8].

وأكثر ما يحوج الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الضرورةُ ممثلة في الوزن والقافية، كما يُلجئه إليه تجنبُ الثقل في البيت الشعري. وتتمثل الضرورة وتجنب الثقل في قول شوقي:

وَفِــي الأَرْضِ شَــرٌّ مَـقَـادِيـرِه لَطِيـفُ السَّـمَـاءِ وَرَحْـمَـانُهَا[9]

---

(١) المرجع السابق ص٣٩٠.
(٢) المرجع السابق ص٣٩٢.
(٣) المرجع السابق ص٣٨٩.
(٤) المرجع السابق ص٣٨٩.
(٥) المرجع السابق ص٣٩٤.
(٦) المرجع السابق ص٣٩٤.
(٧) المرجع السابق ص٣٩٤.
(٨) المرجع السابق ص٣٩٩.
(٩) المرجع السابق ص٤٠١.

«فلو أحلّ الفاعلَ (وهو كامل العجُز) في محله الأصلي (أي بعد فعل «وقى») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية، وطول المفعول (فعل «وقى» يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى»[1].

وقد يؤدي الإظهار بعد الإضمار إلى حدوث ثقل في البيت وقلق، من ذلك قوله:

لَوْ غضيتُمْ كَاذِبَ اليـأسِ فـمَـا ... في صِباها يلخسِ النَّفسَ الضَّجر[2]

إذ «نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل: (اللاحق) على المفعول به، وتقديم الجار والمجرور والمضاف إليه: (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور»[3].

وقد تكون هذه الظاهرة إيجابية، كما قد تكون سلبية، أما الإيجابية فتتحقق حين تستخدم تبعًا لمقتضيات العملية التركيبية في البيت بهدف إظهار العلاقة بين العناصر المكونة له، «من ذلك مثلًا الحاجة إلى تأكيد (الصلة) بين مطلع البيت ومقطعه، وإبراز الطرفين بإشباعهما بالدلالة، وذلك بتخصيص منزلتيهما للعنصرين الأصليين في التركيب»[4]. ومثال ذلك قوله:

فتـحيـا فـي مَـراقـبـهـا ... بِلَحْظٍ مِنـكَ أَيقَظـهـا[5]

«حيث جعل الفعل مُطْلَعًا، والفاعل مَقْطَعًا، فأحكمَ البيت»[6].

وأما السلبية فتأتي حين يَنْجُرُّ مع «استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرقُ قاعدة المطابقة، بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل، والعكس»[7]. مما قد يؤدي إلى حدوث ثقل في التركيب أو إلى نشوء التباس في المعنى.

ومن أمثلة الإظهار بعد الإضمار المقرون بالثقل قوله:

---

(1) المرجع السابق ص٤٠٢.
(2) المرجع السابق ص٤٠٢.
(3) المرجع السابق ص٤٠٢.
(4) المرجع السابق ص٤٠٤.
(5) المرجع السابق ص٤٠٤.
(6) المرجع السابق ص٤٠٤.
(7) المرجع السابق ص٤٠٥.

بالقُطْنِ لَمْ يَرْفَعْ قَوَاعِدَ مُلْكِهِ   فرعونُ، والهرمانِ مِن بُنْيانِهِ[1]

«حيث صحب الإظهار بعد الإضمار وتأخير الفاعل عن المفعول، تغييرٌ آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة»[2]. ومثال الالتباس في المعنى قوله:

وأَتَيْتَ مِنْ مِحْرَابِهِ   بأَرِسْطَطَالِيسَ العَظِيمْ[3]

إذ «يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطَب، كما يجوز تعليقها بـ(أرسططاليس) بصورة تعمي الرسالة في منطلقها»[4].

ب- ضمير الفصل: هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله، يؤتى به لتقوية اللُّحمة بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية عادةً، أو لداعٍ من التركيب خاصٍ أو لغير داعٍ»[5].

ج- وفرة الضمائر في السياق: قد تتوالى الضمائر في السياق الشعري، فتؤدي إلى إحداث نوع من الموسيقى في الأبيات، وعلة اللجوء إليها تجنبُ التكرار. كما أن عودة الضمير على غير العاقل يساعد على التجسيم والتشخيص[6].

د- المطابقة بين الجمع والمجموع: قد يُعامَل غيرُ العاقل معاملة العاقل، فيضفي ذلك نوعًا من التشخيص، فتتولد صورة مرئية[7]، مما يؤدي إلى إثراء الصور المسموعة وتقوية الدلالات المفهومة[8].

دلالة المباني ودلالة المعاني:

فيما يتصل بدلالة المباني، ظهر أن استعمال الشاعر الصيغ النادرة من المصادر أو

---

(١) المرجع السابق ص٤٠٦.
(٢) المرجع السابق ص٤٠٦.
(٣) المرجع السابق ص٤٠٦.
(٤) المرجع السابق ص٤٠٦.
(٥) المرجع السابق ص٤٠٦.
(٦) المرجع السابق ص٤١٠.
(٧) المرجع السابق ص٤١٧.
(٨) المرجع السابق ص٤١٧.

الأسماء أو الأفعال، وإيثارها على الشائع المألوف، يعمل «على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون إثقال كاهلها بالجديد»[1].

أما من حيث دلالة المعاني، فإن استخدام الألفاظ القديمة لا يعد دليلًا كافيًا على توافر مظاهر القدم في شعر الشاعر، إذ ينبغي أولًا التثبت من توافر الدلالات الأصلية في تلك الألفاظ، حتى يصبح طابع القدم ذا أثر في شعره[2].

وفرة حروف الجر في السياق الشعرى:

وفرة حروف الجر في السياق الشعري قد تؤدى إلى ثقل في التركيب، وقد لا ينتج أى ثقل فيه. والمتحكم في هذا «توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها»[3].

تلك أهم النتائج التي أمكن استخلاصها من «خصائص الأسلوب في الشوقيات»، وهي نتائج عامة حاولنا فيها العبور من الجزئيات، إلى الكليات ومن الخاص إلى العام، وصولًا إلى إثبات سمات عامة لا تنطبق على شوقى فحسب، بل على مدرسة الإحياء في الشعر العربي والتي كان شوقى أحد روادها الكبار.

(٢) الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية[4]:

تشتمل هذه الدراسةُ على قسمين:

الأول: نظرى: ويهتم بتحديد ماهية الأسلوب، وبيان أهمية الإحصاء في دراسته، ثم يتحدث عن قضايا أساسية في دراسة الأدب...

والآخر: تطبيقي: ويحاول دراسة الأساليب المختلفة، طبقًا لمعادلة العالم الألماني أ. بوزيمان A.Busemann «الذي كان أول من اقترحها وطبّقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام ١٩٢٥»[5].

---

(١) المرجع السابق ص٤٣٧.

(٢) المرجع السابق ص٤٣٧.

(٣) المرجع السابق ص٤٩٩.

(٤) د. سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).

(٥) المرجع السابق ص٥٩.

ويعتمد منهجُ الكاتب الإحصاء بوصفه وسيلة علمية في دراسة الأسلوب باعتبار أن المنهج الإحصائي يتسم بضوابط وقوانين تعين على الوصول إلى أحكام موضوعية، ويتخذ من معادلة بوزيمان مقياسًا لتشخيص الأساليب المختلفة وتمييزها.

وتقوم هذه المعادلةُ أولًا على «تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير بالحدث (Active Aspect) وثانيهما: مظهر التعبير بالوصف (Qualitative Aspect) ويَعْني بوزيمان بأوَّلهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميِّزة لشيء ما»[1]. وتطبيق هذه المعادلة يتم «بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية»[2]. وبعدها يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن «طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي»[3]. وانخفاضها يعني أنه «أقرب إلى الأسلوب العلمي»[4].

وأبحاث بوزيمان تقوم على دعامتين:

الأولى: ملاحظة «أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف»[5].

والثانية: أن «اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها»[6]. ومرجع ذلك - في رأيه - «أن معدَّل السرعة في الكتابة أكثر بطئًا منه في النطق، لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدى إلى إتقان عملية تجسيد الأفكار وتحديدها (Substantiation of Ideas)، ويؤدى هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال»[7].

---

(١) المرجع السابق ص٥٩.
(٢) المرجع السابق ص٥٩.
(٣) المرجع السابق ص٦٠.
(٤) المرجع السابق ص٦٠.
(٥) المرجع السابق ص٦٠.
(٦) المرجع السابق ص٦٠.
(٧) المرجع السابق ص٦٠.

وهذا المنهج على أهميته في مجال علم النفس من حيث إنه يفيد في تحليل الشخصية، وقياس مدى الانفعال والاتزان، وغير ذلك من الأمور النفسية، إلا أنه يصعب تطبيقه بصورته تلك - كما حددها بوزيمان - على اللغة العربية، وذلك لعدم وجود فروق دقيقة بين «الوصف» و«الحدث».

فمن الصفات - كاسم الفاعل واسم المفعول - ما يعمل عمل الفعل، ومن الأفعال - كالأفعال الناقصة وأفعال المدح والذم - ما يفتقر إلى التعبير بوضوح عن الحدث[1]. ولذا استُبْدِلَ بمصطلحي «الوصف» و«الحدث» مصطلحا «عدد الأفعال» و«عدد الصفات».

وأصبحت المعادلة كما يلي:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ـ عدد الصفات.

وتشمل المعادلةُ جميع الأفعال باستثناء ما يلي:

(١) الأفعال الناقصة (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة).

(٢) الأفعال الجامدة: مثل نعم وبئس.

(٣) أفعال الشروع والمقاربة: مثل كاد وأخواتها[2].

أما الصفات فقد خرج منها «الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفةً؛ سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة متعلق بمحذوف»[3].

ويطلق الكاتبُ على هذه المعادلة (ن ف ص) أي نسبة الأفعال إلى الصفات، وهي معادلة تستخدم «كمؤشر لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثم استخدمت مقياسًا لتشخيص الأسلوب الأدبي»[4].

ويمكن تمييز الأساليب التي تتميز بارتفاع ن ف ص وما يقابلها مما يمتاز بانخفاضها على النحو التالي:

---

(١) المرجع السابق ص٦٢.

(٢) المرجع السابق ص٦٣.

(٣) المرجع السابق ص٦٣.

(٤) المرجع السابق ص٦٥.

أساليب مرتفعة	أساليب منخفضة
النسبة (ن ف ص)	النسبة (ن ف ص)
- الكلام المنطوق	- الكلام المكتوب
- نصوص اللهجات	- النصوص الفصحى
- النصوص الشعرية	- النثر
- الأعمال الأدبية (القصة القصيرة والرواية والمسرحية)	- الأعمال العلمية
- النثر الأدبي	- النثر الصحفي (الخبر والمقال والتعليق).
- قصص الجنيات	- الحكايات الشعبية
- أعمال أدبية في فترة الشباب لمؤلف ما	- أعمال أدبية لذات المؤلف في الكهولة[1].
- الأدب النسائي	- الإنتاج الأدبي لمؤلفين رجال[2].
- المونولوج	- السرد والوصف
- الحوار	- المونولوج

وثمة ملاحظات على تطبيق هذا المقياس:

أولاها: أنه نسبي وليس مطلقًا، لذا فإن «دلالته محدودة بالنصوص التي تتم مقارنتها، ويكتسب دلالته في حدود هذه المقارنات»[3].

وثانيتها: أن هناك عوامل تؤثر في ارتفاع قيمة النسبة وانخفاضها، منها ما يرجع إلى الصياغة كاختلاف الفن أو وسيلة التعبير، فليس الشعر كالنثر مثلًا، والكلام المنطوق يخالف نظيره المكتوب، ونصوص اللهجات تختلف عن النصوص الفصحى. ومنها ما يعود إلى المضمون، فالعمر والجنس يؤثران من حيث إن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط

---

(١) يرجع ذلك إلى ارتباط «منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر، فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب، ثم يتجه إلى الانخفاض في الكهولة». المرجع السابق ص٦٧.

(٢) تفسير ذلك ميل «قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل واضح إلى انخفاضها عند الرجال». المرجع السابق ص٦٧.

(٣) المرجع السابق ص٦٧.

بفترات الشباب وواضح عند المرأة، وانخفاض القيمة يميز مرحلة الكهولة وظاهر عند الرجل.

والملاحظة الثالثة تتمثل في أن بعض النصوص قد يشتمل «على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة، بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص»[1].

ونتيجة ذلك إما إضعاف الاتجاهين، أو أن يُلغَى أحدهما الآخر، أو تحييد دلالة ن ف ص[2].

ويقوم الكتاب بتطبيق هذه الفرضية على بعض الأساليب النثرية، ويُخلُص إلى النتائج التالية:

(١) أن قيمة ن ف ص تتناقص تدريجيًا مع تقدم مراحل العمر.

(٢) أن قيمة ن ف ص تميل إلى الارتفاع في النصوص التي تعبر عن السيرة الذاتية والتي تقوم على السرد القصصي والحديث عن الذكريات، بينما تنخفض في النصوص التي تعالج قضايا علمية أو اجتماعية مما يدل على أن للموضوع أثرًا في تحديد قيمة هذه المعادلة.

(٣) أن نسبة ن ف ص لا تتميز بالثبات عند المنشيء الواحد، إذ أنها تختلف باختلاف الموضوع، وعليه فإن مقولة بوزيمان «بثبات هذه النسبة عند المنشيء بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله، تبدو غير صحيحة»[3].

ويدرس الكتابُ بعضَ النماذج من النثر الصحفي المعاصر، ويثبت أن قيمة ن ف ص تنخفض «في الأسلوب الصحفي بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية»[4].

ثم يُعرِّج البحث على دراسة الأسلوب في المسرحية، وهنا تبرز مشكلتان،

الأولى: هل المسرحية أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق؟.

---

(١) المرجع السابق ص٦٨.

(٢) المرجع السابق ص٦٩.

(٣) المرجع السابق ص٧٢.

(٤) المرجع السابق ص٧٣.

والثانية: «أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربًا من الكلام العادى، فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص في المسرحية النثرية قيمةً أعلى من قيمتها في المسرحية الشعرية. أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر، فإن النتيجة ستكون عكس ذلك تمامًا، أي أن قيمة ن ف ص في المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها في المسرحية النثرية»[1].

وبتطبيق مقياس بوزيمان على بعض المسرحيات[2] ينتهى البحث إلى ما يلي:

(١) انخفاض ن ف ص في «المونولوج والأحاديث الطويلة نسبيًا»[3]، وارتفاعها في «الحوار والأحاديث القصيرة المتسمة بالحيوية»[4].

معنى ذلك «أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلة المونولوجات وسيادة طابع الحوار، كما أن انخفاضها مرتبط على العكس من ذلك بطغيان المونولوجات على الحوار»[5].

(٢) «ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضًا مؤشرًا إحصائيًا لقياس درامية المسرحية وحيوية المواقف والحوار، بحيث يكون ارتفاعها دليلًا على قوة الجانب الدرامي، وانخفاضها دليلًا على ضعف هذا الجانب»[6].

(٣) أن درجة تنوع ن ف ص يمكن أن تعطى «مؤشرًا إحصائيًا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات، كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويًا»[7].

---

(١) المرجع السابق ص٨١، ٨٢.

(٢) المسرحيات هي: «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» و«الست هدى» و«أميرة الأندلس» لأحمد شوقي. مع ملاحظة أن الأخيرة هي المسرحية النثرية الوحيدة والثلاث الباقيات شعرية، وأن المسرحيتين الأوليين اللغة فيهما فصيحة، بينما في «الست هدى» يختلط بالفصحى بعضُ تعبيرات الحياة اليومية. أما «أميرة الأندلس» فبالإضافة إلى كونها نثرية فهي فصيحة اللغة.

(٣) المرجع السابق ص٨٨.

(٤) المرجع السابق ص٨٨.

(٥) المرجع السابق ص٩٤.

(٦) المرجع السابق ص٨٨.

(٧) المرجع السابق ص٩٠.

ويعنى هذا كله «أنَّ تتبُّع تطور قيمة ن ف ص بيانيًا يمكن أن يَدُلّنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات»[1].

وأخيرًا يطبق الكتابُ مقياسَ بوزيمان على الرواية، ويستنتج أن قيمة ن ف ص ترتفع في الحوار وتنخفض في السرد، وثمة عاملان يؤثران في ارتفاع هذه القيمة وانخفاضها وهما: العمر (Age)، والجنس (Sex)[2]. كما أن عدم التمايز بين السرد والحوار، وانعدام السمات الفارقة بين هذين المستويين يؤديان إلى اضطراب قيمة ن ف ص. أما إذا كان الحوار مسرحيًا مُركزًا فذلك يؤدي إلى انتظام نسبة الأفعال إلى الصفات، وبالإضافة إلى تأثير عاملَي العمر والجنس في قيمة ن ف ص، هناك عامل ثالث يؤثر في قيمتها ويميل بها نحو الارتفاع «وهو التأزم الانفعالي»[3].

وينتهي الكتاب بتحديد أهم المجالات التي يمكن أن تستخدم فيها معادلة بوزيمان: ففي علم النفس اللغوي يمكن أن يُستخدم المقياس في تحديد درجة الانفعال ودرجة التوازن العاطفي، وفيما يتصل بالمنشىء، يفيد هذا المقياس في تحديد جنس المؤلف ومعرفة شخصيته، وبتطبيق هذا المقياس نستطيع أن نميز الأعمال العلمية من الأعمال الأدبية، وأن نحدد فنون الشعر المختلفة[4].

ب- الجهود الأوروبية في مجال التحليل الأسلوبي:

بعد استعراض هذين النموذجين العربيين للتحليل الأسلوبي، نعرّج على الجهود الأوروبية في هذا المجال، لنعرض نموذجين آخرين، وثمة هدفان من ذلك:

الأول: الوقوف على بعض طرائق التحليل الأسلوبي في الغرب، ومعرفة اتجاهاته.

الثاني: بيان الفوارق بين التحليلات العربية ونظيراتها الأوروبية.

والنموذج الأول تحليل أسلوبي يقوم به ويدوسون لقصيدة «التوقف بجوار الغابات في ليلة جليدية»: (Stopping by Woods on a Snowy Evening) لروبرت فروست Robert Frost

---

(١) المرجع السابق ص٩٧.

(٢) المرجع السابق ص١٠٩.

(٣) المرجع السابق ص١١٦.

(٤) انظر «كلمة الختام» من المرجع السابق، ففيها حصر للمجالات التي يمكن أن يستخدم فيها مقياس بوزيمان. ص١٢٣، ١٢٤، ١٢٥.

أما النموذج الآخر فهو تحليل فقرة من كتاب «دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي»: (Studies in Classic American Literature).

للكاتب د. هـ. لورنس D.H. Lawrence يقوم به ريتشارد أوهمان Richard Ohmann.

(١) النموذج الأول «القصيدة»[1]:

الترجمة[2]

التوقفُ بجوار الغاباتِ في ليلة جليدية	Stopping by Woods on a Snowy Evening
لمَنْ هذه الغابات التي أظنُّ أني أعرفُها؟	Whose Woods these are I think I Know?
بَيْتُهُ في القَرْيَةِ ولكِنَّهُ	His house is in the village though;
لنْ يراني مُتوقفًا هُنا	He will not see me stopping here
كي أرقُب عينه وقد امْتَلأتْ بالثلج	To watch his woods fill up with snow
إن حصاني سيظنُّ أنهُ شيء غريب	My little horse must think it queer
ألاّ أتوقف على مَقْربَةٍ مِنْ المَنْزِل الريفي	To stop without a farmhouse near
بينَ الأشجار والبحيرة المُتجمدة	Between the woods and frozen lake
في أكثر الأمسيات ظلامًا هذا العام	The darkest evening of the year
إنه يهزُّ أجراسه	He gives his harness bells a shake
كيْ يسأَلَ هَلْ ثمَّة خطأ مَا	To ask if there is some mistake
إنَّ الصَّوتَ الوحيد الآخر هو حفيفُ	The only other sound's the sweep
الريح اللَّينة وقشرة البرد المتساقطة	Of easy wind and downy flake.
الغاباتُ جميلةٌ ومظلمة وعميقةٌ ومترامية الأطراف	The woods are lovely dark, and deep
لكنْ ثمة وعُود عليَّ أنْ أبَرَّ بها	But I have promises to keep,
وأميالٌ أقْطَعُها قَبْلَ النَّوم	And milles to go before I sleep
وأميالٌ أقْطَعُها قبْلَ النَّوم.	And milles to go before I sleep.

(1) H.G. Widdowson, "Stylistics and the Teaching of Literature", P.117.

(٢) قام المؤلف صاحب هذه الدراسة - بهذه الترجمة.

التحليل

المقطع الأول: يبدأ ويدوسون بتحليل المقطع الأول من القصيدة، فينبهنا إلى أنه يتميز بكثرة الضمائر، «فالضمير (I) ورد مرتين في السطر الأول، والضمير (His) ورد مرتين - أيضًا -، مرة في السطر الثاني وأخرى في السطر الرابع، بالإضافة إلى هذا نجد أن (He) و (Me) يَرِدَان في السطر الثالث»[1].

ثم يربط التحليل بين الضمير الدال على الغائب وفكرة الملكية مستندًا إلى ملاحظتين: الأولى وتتمثل في تكرار (His)، والثانية وهي أن فكرة المِلْكية قد ظهرت بوضوح في البداية الاستهلالية للقصيدة من حيث إن الجملة Whose woods قد وضعت في موضع استهلالي، أي أن تحريك هذه الجملة من موقعها الطبيعي ووضعها في موضع افتتاحي في القصيدة يكسبانها منزلة خاصة كجملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة. ثم يصل من هذا إلى افتراض مؤداه أن الموضع في القصيدة بوجه عام ذو علاقة ما بالمِلْكية تمامًا كما أن له علاقة بالغابات.

أما الملاحظة الثانية فتتمثل في تكرار (His) في الجملتين، (His house) و (His woods) وفيهما يتصل اللفظان (House) و (Woods) بالضمير (His) مما يمكننا من التحقق من احتمال كون مجيئهما كما لو كان يحمل نوعًا من المساواة (Equivalence) في المعنى، مما يشير إلى أن المنازل والغابات شيء واحد، وأن الغابات قد امتُلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل. وهذا التماثل بين اللفظين في سياق القصيدة لا يَعْني أنهما متساويان في المدلول اللغوي، فاللفظ (Houses) يحوي ملمحًا يشير إلى أنه مصنوع، بينما التخصيص فيما يتعلق بـ (Woods) لا يعني ذلك. . أما إذا عُدًّا متعادلين في سياق هذه القصيدة فإن المنزل لن يفقد صفته وصنعته (Its feature/Artefact) والغابات لن تكتسبها»[2].

ثم يصل التحليل إلى الفعل اللافت للنظر في السطر الرابع وهو (Fill up)، وهو يرتبط بالأشياء المصنوعة أكثر من ارتباطه بالأشياء الطبيعية، ولذا فنحن نفكر تلقائيًا في

(1) "Stylistics and the Teaching of Literature". P.117. 118.
(2) Ibid. P.118.

الأقداح (Glasses) والقنينات (Bottles) وصهاريج البترول (Petrol Tanks) أكثر من التفكير في الغابات.

والغابة - بوصفها مظهرًا من مظاهر الطبيعة - ليست لديها الملامح ولا الصفحة الخارجية ولا الوعاء (Receptacle) بينما هذه الصفات كائنة في مصطلحات معجمية مثل القنينة وصهريج البترول. ويعني هذا أن الغابات - وقد اكتسبت هذه الملامح من السياق - إنما قُدِّمت كأشياء مصنوعة وامتُلكت بنفس الطريقة التي امتلك بها المنزل.

وأخيرًا يفسر التحليل ما حَدَثَ من انتهاك الملكية الغير، فالمقطع الأول يعبر عن إحساس الشاعر بأنه ليس له حق الوقوف، لأن شخصًا آخر قد اكتسب فعلًا عدة حقوق في الغابات بموجب الملكية. أما إذا أراد - أى الشاعر - التوقف والتمتع برؤية هذه الغابات التي لا يمتلك أيًّا منها، فعليه أن يخالف بعض قوانين الملكية الخاصة.

المقطعان الثاني والثالث: نلحظ في هذين المقطعين أن ثمة تغيرًا، فالغابات لم تعد مذكورة بوصفها عقارًا، و (His woods) أصبحت (The woods)، والأشياء المصنوعة والألفاظ الدالة على الملكية الشرعية صارت واجهات للطبيعة. لكن فكرة الملكية المرتبطة بالقيمة الإنسانية والنُّظُمْ ما زالت مستمرة»[1].

وإذا كان التملك - في المقطع السابق - مرتبطًا بالضمير العائد على الغائب، فإنه - هنا - يرتبط بالمتكلم في (My little horse)، والحصان - في المقطعين الثاني والثالث ذو دلالات مهمة:

أولًا: إنه لا يُذكر بوصفه مُتَمَلَّكًا فحسب - باعتباره جزءًا من عالم الأشياء الثمينة - بل باعتباره مالكًا أيضًا، فهو يَمْتَلِكُ أيضًا، (His harness bells).

ثانيًا: إنه - نتيجة لما سبق - يكتسب في سياق القصيدة صفة الإنسانية مع أنه ذو ملمح غير إنساني.

ثالثًا: إنه يظهر باعتباره رد فعل للكيان الإنساني، هو لا يفهم لماذا كان ينبغي عليه أن يتوقف حيث لا يوجد مسكن لآدمي وبالتالي ليس هناك مبرر للتوقف لأية دواع اجتماعية عادية.

---

(1) Ibid. P.119.

رابعًا: إن أصوات أجراس الخيل تقابل صوت الريح، وإذا كانت الأولى قد أحدثها شعورٌ بالأهمية الإنسانية، فإن الثاني يمثل الحرية من التقييدات التي تفرضها مثل هذه الأهمية، الريح لينة في الإحساس، هذا اللفظ يعني أنها حرة ولينة.

يُضاف إلى ذلك أن التعبيرين (Easy Wind) و (Downy Flake) قد ترددا في اتحاد ونظام بنيوي وبطريقة مسجوعة، وشبيه بهذا تخميناتنا أن الصفات يقصد بها أن تفهم أنها إشارة إلى نفس النوع من الصفة[1]. معنى هذا أنه من طبيعة الريح أن تكون لينة تمامًا، كما أنه من طبيعة القشور الثلجية أن تكون هابطة إلى أسفل.

والنتيجة التي يمكن الوصول إليها من كل ما سبق أن الغابات والريح والثلج المتساقط - في المقطعين الثاني والثالث - تبدو كرموز للحرية الطبيعية من التقييد، والفصل العالم من النظام الإنساني والالتزامات التي تحصره.

المقطع الرابع والأخير: نتوقف ثانية عند اللفظ (Woods)، إذ يمثل جملة ابتدائية تعبر عن الفكرة العامة، ومع ذلك فهو يُبْرِزُ هذه الفكرة والموضوع في جملة خبرية بسيطة.

فالغابات - هنا - لا تقدَّم على أنها ممتلكات - بل تظهر بصفاتها التي تتصف بها: فهي جميلة ومظلمة ومترامية الأطراف.

والمِلْكية مرتبطة - في المقطع الأول - بالحقوق، وفي المقطع الأخير بالالتزامات، فاستعمال الفعل (Have) - هنا - ذو أهمية، لأنه - بوصفه فعلًا معجميًا - يحمل معاني الملكية، لكنه إذا عُدَّ فعلًا مساعدًا نمطيًا (في التعبيرات) مثل:

(I have to go) مثلًا فإنه يحمل معنى الالتزام. هذان المعنيان للفعل (Have) يظهران في الجملة:

I have promises to keep.

I have promises.

على النحو التالي:

I have to Keep promises.

I have promises to keep.

وَيَفْرُقُ التحليلُ بين ملكية الغابات وملكية الوعود من حيث إن «ملكية الوعود لا تمنح حقوقًا، وإنما تفرض التزامات»[2].

(1) Ibid, P.119.
(2) Ibid, P.120.

ثم نجد بعد ذلك محاولتين لربط السطرين الأول والثاني وتقدير المحذوف فيهما.

أما المحاولة الأولى فتتم كما يلي:

The woods are lovely, dark and deep, but (I cannot stay to enjoy them any longer because) I have promises to keep.

وأما الثانية فتقوم على أساس أن الغابات والريح والجليد تمثل نوعًا من الحرية الأولية للتخلص من القيود التي تسيطر على حيوات البشر. حينئذ تأخذ المحاولة الشكل التالي:

The woods are lovely, dark, and deep (and represent as such a reality of elemental freedom) but (my reality must be that of social constraints and this is represented by the fact that) I have promises to keep.

ففي النوم فقط تَحرُّرٌ من المسئولية.

وأخيرًا يَذْكُرُ ويدوسون - باختصار شديد - المنهج الذي اتَّبَعَهُ، والذي يتمثل في الاعتماد على الإشارات اللغوية في تفسير النص وتحليله.

ويخلص تحليله السابق إلى النتيجة التي تتمثل في أن القيود الاجتماعية من الواجبات والالتزامات تقف في جهة معارضة للحرية الطبيعية[1].

ويتضح من هذا أن تحليل ويدوسون يتبنى على أساس اجتماعي نفسي؛ إذ يفسر الإشارات اللغوية والضمائر والأفعال تفسيرًا اجتماعيًا نفسيًا بوصفها رموزًا لمعانٍ يهدف إليها الشاعر، فالغابات والريح وقشور البرد ترمز إلى الحرية التي يتطلع إليها الإنسان كي يتخلص من القيود التي تكبله والالتزامات التي تحاصره.

---

(1) Ibid, P.121.

---

(٢) النموذج الثاني - الفقرة[١]:

The renegade hates life itself. He wants the death of life. So do these many "reformers" and "idealists" who glorify the savages in America. They are death-birds, life haters, Renegades. We cant. Much as he hated the civilised humanity he knew he could'nt go back. And Melville could'nt go back to the savages. He wanted to. He tried to. And he could'nt, Because in the first place it made him sick.

الترجمة[٢]:

إن المارق يَكرَهُ الحياة نَفسَها. إنه يريدُ موتَ الحياةِ. كذلك يفعلُ كثيرٌ من «المُصلحين» و«المثاليين» الذين يمجّدُونَ الهمجيين في أمريكا. إنهم طيورُ الموتِ، كارهو الحياةِ، مارقُون.

نحنُ لاَ نَسْتَطِيعُ العودةَ. وملْفِيل لاَ يستطيعُ. وبنفس القَدْر كُرِهَ الإنسانية المتحضرة التي يعرفُها. إنّه لا يستطيعُ العودة إلى الهمجيين إنه يرغب في العودةِ. وقد حَاوَلَ ولَكِنّهُ لَمْ يستطعْ، لأن هذا في المَقَامِ الأول قد جَعَلَهُ مَرِيضًا.

* * * * *

---

(1) E.L.Epstein, "Language and Style", P.19.

(2) Ibid, P.20.

التحليل

يقدم أوهمان تحليلين للفقرة السابقة. ينبنى أولهما على فحص «البِنَى التركيبية التي استخدمها المؤلف»[1]. وفيه يرى أن في الفقرة السابقة عديدًا من حذوفات تتخلل معظم الجمل التي تشتمل عليها، وبإرجاع العناصر المحذوفة يمكن افتراض أن الفقرة هي كما يلي[2]:

The renegade hates life itself. He wants the death of life. so do these many "reformers" and "idealists" who glorify the savages in America {want the death of life} They are death birds.{they are} life haters. {They are} renegades.
We cant go back. And Meville could'nt{go back}.{Melville could'nt go back.} as much as he hated the civilized humanity he knew. He could'nt {go back to the savages}.

أما التحليل الثانى الذى يقدّمَهُ أوهمان لنفس الفقرة «فيتعلق بالاختيار الخاص للألفاظ أكثر من تعلقه بالوحدات التركيبية»[3].

ويلاحظ أوهمان أن في هذه الفقرة محاولة متأنية لاختيار الألفاظ من أجل قيمتها في إحْدَاثِ صدمة، وذلك بدلاً من المرادفات الأكثر ملاءمةً وتجريدًا. وليس أدل على أهمية هذا الاختيار المتعمَّد لألفاظ بعينها من أن الفقرة يمكن أن تُقرأ بطريقة مختلفة إذا استبدلنا بالهمجيين (Savages) العبارة الدارجة على النمط الحديث «الشعوب غير المتطورة تكنولوجيًا» Non Thechnological Advanced people، ثم يصل إلى استنتاج يتمثل فى أن التجريد أو تلطيف المعنى (أو نقيضها التصريح بالمعنى) تبدو خاصية أسلوبية شخصية واجتماعية أيضًا.

ويقوم تحليل أوهمان الأول على أساس أن ثمة حذوفات كثيرة فى الفقرة، وهذا الحذف

---

(1) Ibid, P.19.
(2) Ibid, P.20.
(3) E.L.Epstein, "Language and Style", P.20.

الشائع يرجع إلى تدفق الأفكار، بحيث إن الجُمَل تتميز بالقِصَر والاختصار غير المخل. على أن هذا الحذف كان في مجمله معلومًا، ففي حذف المسند إليه في:

They are death birds. (They are) life haters. (They are) renegades.

نلاحظ قِصَرَ الجمل وقوتها وسرعتها، بالإضافة إلى أن وجود المسند إليه في الجملة الأولى قد دَلّ على ما هو محذوف بعده.

أما التحليل الثاني فمبنيّ على أن هناك اختيارًا متعمدًا لألفاظ بعينها فيها تلطيف للمعنى وحسن الكتابة والتعبير عن معانٍ سيئة بطريقة مستحبة.

❋ ❋ ❋

الفصل الثالث

التناوب

التناوب هو إحلال كلمة - قد تكون اسمًا أو فعلًا أو حرفًا - محل غيرها مما يناظرها، فتؤدّى معناها، وتنوب عنها فى السياق.

والتناوب فى اللغة فيه معنى التبادل وتقسيم الأمر الواحد وتوزيعه، وفيه - أيضًا - معنى الإحلال، أى إحلال شىء محل شىء آخر؛ «يقال للقوم فى السَّفَر، يتناوبون، ويتنازلون، ويتطاعمون، أى يأكلون عند هذا نُزْلَةً وعند هذا نُزْلَةً، والنُّزْلَةُ، الطَّعامُ يصنعهُ لهم حتى يشبعوا، يقال، كانَ اليومَ على فلان نُزْلَتُنا، وأكلْنا عند نُزْلَتِنا، وكذلك النَّوبَة، والتناوبُ على كلِّ واحدٍ منهُمْ نوبةٌ ينوبُها، أىْ طعام يومٍ»[1].

وجاء - أيضًا - فى اللسان، «تناوَبَ القومُ الماء، تقاسموهُ على المَقْلَةِ، وهى حَصاةُ القَسْمِ»[2]. وقيل - أيضًا - «تناوبنا الخطبَ والأمْرَ، نتناوبُهُ إذا قمنا به نَوْبَةً بعد نَوْبَة. . . وهم يتناوبون النَّوْبَةَ فيما بينهم فى الماء وغيره وناب الشىء عن الشىء ينوبُ، قامَ مَقامَهُ»[3].

وقيمة التناوب أنه لا يُثْبِتُ المعنى الكامن فى الكلمة الواردة فى السياق فحسب، بل تتم فى ذات الوقت عمليةُ استحضار للكلمة المنوب عنها، وما ينجرُّ عنها من معانٍ، فتَحْدُث عمليةُ مزاوجةٍ بين الكلمتين المنوب عنها والنائبة، ومن ثَمّ تَزَاوُجُ المعنيين، مما يؤدى فى النهاية إلى إثراء المعنى.-إذن فالتناوب لا يلغى معنىً بمعنى آخر، بل يُثْبِتُ معنيين فى آنٍ واحد.

وقد انقسم البحث فى التناوب عند البارودى إلى أربعة أقسام:

- أولا: التناوب فى الأفعال.
- ثانيا: التناوب فى الأسماء.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة: نوب، ص٤٥٦٩.
(2) المرجع السابق، مادة: نوب، ص٤٥٦٩.
(3) المرجع السابق، مادة: نوب، ص٤٥٦٩.

- ثالثا: التناوب فى المصادر.

- رابعا: التناوب فى الحروف.

وقد اعتمد البحث فى ظواهر التناوب عند تأصيل معانى الأفعال أو الأسماء أو المصادر ودلالاتها على معجم لسان العرب ط. دار المعارف بتحقيق: عبدالله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلى.

ومما يجدر ذكره أن البحث فى التناوب قد أفاد إفادةً كبيرة من شرح الديوان وتعليقات شارحيه على القصائد، خاصة الجزأين الثالث والرابع. فكانت الشروح - فى كثير من الأحيان - مفتاحًا للبحث فى ظواهر التناوب.

أولاً: التناوب بين الأفعال:

وتَرِدُ هذه الظاهرة فى سبعة وأربعين موضعًا تتوزّع على ست صور كما يلى:

☆ الصورة الأولى:

أفعال تتعدّى فى الأصل اللغوى بنفسها، وتتعدى فى السياق بحرف جر:

ويمثل هذه الصورة عشرةُ مواضع:

(١) لقد أودَعَ البَيْنُ المُشِتُّ بمُهْجتى ... ندوبًا، كأثر الوَشْم من كفِّ واشم[1]

فقد تعدى الفعل «أوْدَعَ» - بالباء - إلى مفعولين، على الرغم من أنه يتعدى فى الأصل بنفسه، وبذا ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل «ترَك».

وبين الفعلين «أودع» و«ترك» علاقة وارتباط، فـ«قَوْلُهم»: دَعْ هذا، أى اترُكْهُ. وَوَدَعَهُ يَدَعُهُ: تركَهُ.....»[2].

وقيمة الفعل «أودع» - هنا - أنه يجعل هذه الندوب بمثابة وديعة عنده، فامتزج معنيان: معنى الوديعة ومعنى التَّرْك.

(٢) ألا إنّ أخلاقَ الرِّجالِ وإنْ نمتْ ... فأربعةٌ منها تَفُوقُ على الكُلِّ[3]

فالفعل «فَاقَ» بعد تعديته بحرف الجر «على».، صار نائبًا عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل «طَغَى».

---

(١) الديوان جـ٣، ص٢٨٥.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ودع، ص٤٧٩٧.

(٣) الديوان جـ٣، ص٢١٥.

وثمة رابطة معنوية بين الفعلين، «فاق» و«طغى»، ففي اللسان، «فاق الشيء فَوْقًا وفواقًا: علاه.. وفاقَ الرَّجُلُ صاحِبَهُ: عَلاهُ وَغَلَبَهُ وفَضَلَهُ»[1]. أما «طغى» فإنه يتعدى بحرف الجر «على»، ولعل هذا هو الدافع إلى إحلال «تفوق على» محل «تطغى على»، وتدلنا قواعد معاني الحروف في النحو العربي على أن من معاني حرف الجر «على» في السياق إفادته الاستعلاء المعنوي، وقد اتضحت أوجه هذا الاستعلاء في الموضع التالي:

وَقارٌ بِلاَ كِبْرٍ، وَصَفْحٌ بِلاَ أَذًى   وجُودٌ بِلاَ مَنٍّ، وحِلْمٌ بِلاَ ذُلِّ[2]

إذ فاقت هذه الخصال الأربع ما عداها من خصال وطغت عليها.

(٣) فَمَا يَمُرُّ خَيالُ الغَدْرِ في خَلَدِي   ولاَ تَلُوحُ سِماتُ الشَّرِّ في خالي[3]

فقد تعدّى الفعل «يمر» بـ «في»، وهو يتعدى في الأصل بنفسه، كما قد يتعدى بالباء وبعلى، إذ يقال «مَرَّ عَلَيْهِ وبِهِ يَمُرُّ مَرًّا، أي اجتاز.... ومَرَّ يَمُرُّ مَرًّا ومُرورًا: جاء وذَهَبَ»[4].

وهذا الفعل «يجوز أن يكون مما يتعدّى بحرف وغير حرف»[5]، وهو في السياق الشعري السابق يكون بمعنى فعل آخر يتعدى بـ «في» مثل «يَرِدُ»، ويكون المعنى على هذا أن خيال الغدر لا يَرِدُ في خَلَدِهِ ولا يمر به، يريد أنه لا يعرف من الغدر قليله أو كثيره.

(٤) تأمَّلْ إلى الدُّنْيا بِعَيْنٍ بَصِيرةٍ   لَعَلَّكَ تَرْضَى بالقليلِ مِنَ القِسَمِ[6]

وفيه تعدى الفعل «تأمل» بـ «إلى» - وهو في الأصل يتعدى بنفسه أو بـ «في» - فصار نائبًا عن فعل آخر يتعدى بـ «إلى» ويناظره في المعنى مثل «انظر».

وبين الفعلين - النائب والمنوب عنه - ارتباط معنوي؛ إذ يقال: «تأملت الشيء» أي نظرت إليه مستثبتًا له. وتأمل الرجل: تثبّتَ في الأمر والنظر»[7].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: فوق، ص٣٤٨٧.
(٢) الديوان جـ٣، ص٢١٥.
(٣) الديوان جـ٣، ص٩٩.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: مرر، ص٤١٧٤.
(٥) المرجع السابق، مادة: مرر، ص٤١٧٤.
(٦) الديوان جـ٣، ص٤٥١.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: أمل، ص١٣٢.

وهو يريد أن يقول: انظر إلى الدنيا وتأملها، كأن المعنيين: النظر والتأمل، قد حضرا في السياق.

(٥) فقُمْ فاجنيها قبل أن يُحكِّمَ النُّهى   علي، ويستهوي الزمانُ على زهوي[١]

حيث ورد الفعل «يستهوي» - وهو في الأصل يتعدى بنفسه - متعديًا بـ «على»، إذ يقال: «استهوته الشياطين: ذهبت بهواه وعقله...»[٢]. ويقال: «استهوته الشياطين: هوت به وأذهبته»[٣].

فالفعل «يستهوي» ناب عن فعل آخر يناظره ويتعدى بـ «على» مثل «يقضي». والمعنيان اللذان حضرا... قبل أن يقضي الزمان على شبابي فيذهب به.

(٦) فكأنما افترستْ بطائر حلمِه   مشمولةٌ، لَرِساغ سُمّ الأسود[٤]

وفيه تعدى الفعل «افترس» بالباء، وهو في الأصل يتعدى بنفسه[٥]، فناب عن فعل آخر يتعدى بهذا الحرف مثل «هوى به» أو «فتك به».

والمعنى الأول على الاستعارة، فكأن الخمر قد افترست طائر حلمه، والمعنى الآخر، كأن الخمر قد هوت بعقله وأذهبته.

(٧) تملَّ بالمُلْك يا عبّاسُ، وابقَ لنا   في نعمةٍ لم يُخالطْ صفوَها كَدَرُ[٦]

حيث ناب فعل الأمر «تملَّ» عن فعل آخر يناظره، ويتعدى بالباء مثل «تمتع». وبين الفعلين رابطة قوية؛ ففي اللسان «تملَّى إخوانه: مُتِّعَ بهم. يقال مَلاَّكَ اللهُ حبيبك، أي متّعك به وأعاشك معه طويلًا.... وتمليتُ عمري: استمتعتُ به»[٧].

(٨) أعاشِرُهم رَغْمًا، ووُدّي لو انَّ لي   بهمْ نَعْمَـــاً أدْعُــو به فيُسَــارعُ[٨]

فالفعـل «أدعـو» يتعـدى بنفسـه، فيقـال «دعـوت فـلانًا» أي صحـت بـه

---

(١) الديوان جـ١، ص٢٠٧.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: هوى، ص٤٧٦٨.

(٣) المرجع السابق، مادة: هوى، ص٤٧٦٨.

(٤) الديوان جـ١، ص٦٩٧.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: فرس، ص٣٣٨٠.

(٦) الديوان جـ٢، ص٥١.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ملأ، ص٤٢٧٦.

(٨) الديوان جـ٢، ص٦٦١.

واستدعيته...»[1]. فيكون الفعل «أدعو» في السياق السابق - نائبًا عن الفعل «أصيح» الذي يمكن أن يتعدى بالباء.

(٩) لأيِّ خليلٍ في الزَّمانِ أرافقُ   وأكثرُ مَن لاقيتُ رحبٌ مُنافقُ؟[2]

إذْ ناب الفعل «أرافق» عن نظير له يتعدى باللام مثل «أحن» أو «أميل».. والرفيق هو الصاحب في السفر[3].

والمعنيان: مَنْ هو الصديق الذي أرافقه؟... وأحن إلى مَنْ في هذا الزمان؟.

(١٠) واصْطَحِبْ بِمَنْ   تَبْعَثُ المَرَحْ[4]

حيث تعدى فعل الأمر «اصطحب» بالباء، فناب عن مثيل له يتعدى بذات الحرف مثل «اقترن».. والفعلان بينهما صلة وثيقة، إذْ يقال: اصطحب الرجلان، وتصاحبا، واصطحب القوم: صَحِبَ بعضُهم بعضًا»[5].

أي: اصطحب بمن يبعث المرح واقترن به.

ونلاحظ في المواضع العشرة السابقة ارتباطًا قويًا بين الفعل الوارد في السياق والآخر المنوب عنه، إلى الحد الذي يكون فيه معنى الفعل المذكور - في بعض الحالات - مرادفًا في الاستعمال لمعنى الفعل المراد.

والدلالة الفنية في عملية استبدال فعل بآخر في هذه الصورة تكمن في الرغبة في توسيع المعنى، بحيث يتبادر إلى ذهن المتلقي معنيان بدلاً من معنًى واحد، فينصرف العقلُ إلى كلا المعنيين معًا، مما يؤدي - في النهاية - إلى إثراء معنى البيت.

☆ الصورة الثانية:

أفعال هي في الأصل اللغوي لازمةٌ، ولكنها وردت في السياق متعدية.

وقد جاء على هذه الصورة موضعان: الأول قوله:

(١) تألَّمتُ فُقدانَ الأحِبَّةِ جازِعًا   ومَنْ شأنُهُ فَقْدُ الحبيبِ تألَّمَا[6]

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: دعا، ص١٣٨٦.
(٢) الديوان ج٢، ص٣٣٨.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: رفق، ص١٦٩٥.
(٤) الديوان ج١، ص١٧٠.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: صحب، ص٢٤٠١.
(٦) الديوان ج٢، ص٤٠٥.

فالفعل «تألم» لازم غير متعد، وقد تعدى - في السياق - إلى مفعول به، فصار نائبًا عن نظير له مثل «تَحَمَّل». وفي اللسان: «تألم فُلان من فُلان، إذا تشكّى وتوجّع منه»[1]، والتشكّي والتوجع لا يحدثان إلا بعد تَحَمُّل. فثمة علاقة بين الفعلين تألم وتحمل.

والمعنيان الواردان: لقد تحملت فقدان الأحبة... وتألمت منه.

أما الموضع الثاني فهو قوله:

(٢) تَجافَى النَّومَ في طَلَبِ المَعالي   وَطابَ لِعَيْنِهِ فِيها السُّـــهادُ[2]

إذْ تعدّى الفعل «تجافى» إلى مفعول به، وهو في الأصل لازم، ففي اللسان: «جفا جَنْبُهُ عن الفِراشِ وتَجافَى: نبا عَنْهُ ولَمْ يطمئنَّ عَلَيْهِ. وجافيتُ جَنبي عَنِ الفِراشِ فَتَجافَى»[3]. والفعل بعد تعديته نابَ عن مثيل له يتعدى إلى مفعول به مثل «هَجَرَ». وبين الفعلين ارتباط في المعنى.

والمعنيان: لقد ترك النوم.... بل هجره، فالمعنى الثاني «الهَجْر» أقوى - من حيث الدلالة - من المعنى الأول.

وتبدو العلاقة واضحة في هذين الموضعين بين الفعلين المذكورين في السياق الشعري والآخرين المنوب عنهما.

☆ الصورة الثالثة:

أفعال تتعدّى في الأصل اللغوي بحرف جر معين، وتتعدى في السياق بغيره، وتأتي هذه الصورة في ثلاثة عشر موضعًا:

(١) مُتَشابِهُ الطَّرفَينِ يُنْبِئ صَدْرُهُ   عَمّا تَلاحَقَ، فَهو بادِي المَعْلَمِ[4]

فالفعل ينبئ يتعدى بالباء، وقد يتعدى بنفسه، وقد ناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بـ «عن» مثل «يحكي»، فينبئ معناه يخبر[5]، وبذا تتضح الصلة بين الفعلين: «ينبئ» و«يخبر»، فشعره متشابه الطرفين، يخبر صدره عما تلاحق وينبئ به.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ألم، ص١١٣.
(٢) الديوان جـ١، ص٦٨٤.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: جفا، ص٦٤٦.
(٤) الديوان جـ٢، ص٤٩٥.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: نبأ، ص٤٣١٥.

(٢) يَصْبو بِها الحَكَمِيُّ صَبْوةَ عاشِقٍ   وتَخِفُّ مِنْ طَرَبٍ عَرِيكَةُ مُسْلِمِ[١]

حيث تعدى الفعل «يصبو» بالباء، وهو يتعدى في الأصل بـ«إلى»[٢]. وبذا يكون قد ناب عن فعل آخر يتعدى بالباء مثل «يغرم»[٣]. وبين الفعلين، الوارد في السياق والآخر المقصود علاقة وثيقة، فمن معاني الصِّبا، الميل إلى الشيء والشوق إليه[٤]. والمرء لا يميل إلى الشيء إلا إذا أُغرِمَ به.

(٣) عَطْفًا عَلَيَّ، فَلَمْ أَقْلِبْ إِلَيْكَ سِوَى   أنْ أمْتِعَ العَيْنَ مِنْ تِمْثالِكَ الحَسَنِ[٥]

إذْ تعدى الفعل «أمتع» بـ«من»، وحقه أن يتعدى بالباء[٦]، فناب بذلك عن نظير له يتعدى بـ«من»، مثل «أملأ».

والفعلان «أمتع» و«أملأ» بينهما رابطة، فامتلاء العين من المنظر الحسن متعة، فالعلاقة بين الفعلين: أملأ وأمتع علاقة سببية، أي أن أولهما سبب للآخر.

(٤) وَكَذا اللَّئِيمُ إذا أصابَ كَرامةً   عادَى الصَّدِيقَ، ومالَ بالإخْوانِ[٧]

وفيه تعدى الفعل «مال» بالباء، وهو يتعدى في الأصل بـ«عن»، ويفيد معنى الإعراض، ويتعدى بـ«على» متضمنًا معنى الظلم، كما قد يَرِد لازمًا[٨]. وعلى ذلك يكون الفعل «مال» بمعنى فعل آخر يتعدى بالباء مثل «غرَّر».

والمعنيان: ... غرر بالإخوان... وظَلَمَهُمْ.

(٥) أعاذِلُ، خَلِّنِي وشُئُونَ قَلْبِي   وَخُـذْ مـا شِئْتَـهُ في أيِّ شـانِ
فَقَدْ شَبَّ الهَوَى مَنْ رامَ نُصْحِي   وأغْـرَى في المَحَبَّةِ مَنْ نَهانِي[٩]

حيث جاء الفعل «أغرى» متعديًا بـ«في»، وهو في الأصل يتعدى بالباء، وقد يتعدى

---

(١) الديوان جـ٢، ص٤٩٣.
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: صبا، ص٢٣٩٨.
(٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٤٩٣.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: صبا، ص٢٣٩٨.
(٥) الديوان جـ١، ص٧٧.
(٦) ابن منظور، لسان العرب، مادة: متع، ص٤١٢٩.
(٧) الديوان جـ١، ص٥٣.
(٨) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ميل، ص٤٣٠٩.
(٩) الديوان جـ١، ص٥٧.

بنفسه[1]. وهو ينوب في السياق عن فعل آخر يتعدى بـ«في» ويشابهه في المعنى مثل «أوقع».

والمعنيان: ... لقد أوقعني مَنْ تهاني عن المحبة فيها... وأغراني بها.

(٦) صَبَابَةٌ أَغْـرَتْ عَلَيَّ الأَسَى ... وَدَلَّـتِ السُّهْدَ عَلَى مَضْجَعِي[2]

فالفعل «أغرى» - هنا - بمعنى «حرَّض» وفي الإغراء حث وتشجيع وتحريض.

(٧) إِنِّي فَقَدْتُ اليَوْمَ بَيْنَ بُيُوتِكُمْ ... عَقْلِـي، فَـرُدُّوهُ عَلَيَّ لأَهْتَـــدِي

أَوْ فَاسْتَقِيدُونِي بِبَعْـضِ قِيَانِكُمْ ... حَـتَّى تَرُدَّ إِلَيَّ نَفْـسِي أَوْ تَـدِي[3]

إذ تعدى الفعل «استقاد» بالباء، وهو يتعدى بـ«من»[4]، فالأصل أن يقال: «استقيدوني من بعض قيانكم»، أي: سألتهم أن يقتصُّوا لي من هؤلاء القيان. وعلى ذلك يكون الفعل «استقاد» بمعنى «بادَلَ»، أي: فبادلوني ببعض قيانكم. وبين الفعلين «استقاد» و«بادل» ارتباط، فإذا كان القَوَدُ قتل النفس بالنفس[5]، فإن المبادلة تعني أخذ شيء مكان غيره[6].

(٨) عَلَى أَنَّنِي لَمْ آتِ فِي الحُبِّ زَلَّةً ... تَغُضُّ بِذِكْرِي فِي المَحَافِلِ أَوْ تُزْرِي[7]

إذْ تعدى الفعل «تغض» بالباء، والأصل أن يتعدى بـ«من»[8]، فناب عن مثيل له يتعدى بالباء مثل «تزري»، والمعنى في الفعلين يكاد يكون واحدًا، بل يمكن القول، إن اللفظين مترادفان، ومن ثَمَّ فهذا الترادف يؤدي إلى تأكيد المعنى.

والمعنيان: ... تزري بذكري وتغض منه، أي تحقر من شأنه.

(٩) فَمَا بَلَغَتْ مَغِيبَ الشَّمْسِ حَتَّى ... أَضَافَـتْ أَتَيْنَا مِنْـهُ بِمَاضِي[9]

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: غرا، ص٣٢٥٠.

(٢) الديوان جـ٢، ص٢٣٠.

(٣) الديوان جـ١، ص١٩٨.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: قود، ص٣٧٧٦.

(٥) المرجع السابق، مادة: قود، ص٣٧٧١.

(٦) المرجع السابق، مادة: بدل، ص٢٣١.

(٧) الديوان جـ٢، ص١٣.

(٨) ابن منظور، لسان العرب، مادة: غضض، ص٣٢٦٦.

(٩) الديوان جـ٢، ص١٩٣.

حيث تعدّى الفعل «أضاف» بالباء، والأصل بـ«إلى»[1]، فصار نائبًا عن نظير له يتعدى بالباء مثل «وَصَلَ».

والمعنيان: ... وصلتْ أتيًا بماضٍ، وأضافته إليه، إذْ الإضافة وَصْلٌ.

(١٠) أَلَاْ أَيَّزَاهَا اللهُ فِي الحُسْنِ آيَةً   يَدِيـنُ إِلَيْـهَا جَاهِلٌ وَحَلِيمُ[2]

إذْ تعدى الفعل «يدين» بـ«إلى»، والأصل أن يتعدى باللام[3]، فكان بذلك نائبًا عن مثيل له يتعدى بـ«إلى» مثل «يميل».

والمعنيان: يميل إليها جاهل وحليم، ويخضعان لها.

(١١) وَلَا تَعْتَرِفْ بِالذُّلِّ فِي طَلَبِ الغِنَى   فَإِنَّ الغِنَى فِي الذُّلِّ شَرٌّ مِنَ الفَقْرِ[4]

والفعل «اعترف» يتعدى باللام، فيقال: «اعترف للأمر» أي صَبَرَ، ويتعدى بالباء، فيقال: «اعترف بذنبه» أي أقَرَّ به، كما يَرِدُ لازمًا، فيقال: «اعترف فلان» إذا ذَلَّ وانقاد[5].

والمعنى في السياق كان يقضي أن يتعدى الفعل باللام، ويكون المراد حينئذ: لا تصبر على الذل... أما وقد تعدى بالباء فإنه ينوب عن فعل آخر يناظره ويتعدى بهذا الحرف مثل «رَضِيَ».

والمعنى: «لا ترضَ بالذل...». وبين «الصبر» على الشيء «والرضاء» به صلة قوية.

والمعنيان: لا ترضَ بالذل، ولا تصبر عليه.

(١٢) لَهُ بَدَهَاتٌ لَا تُغِبُّ، وَعَزْمَةٌ   مُؤَيَّدَةٌ، تَعْنُو إِلَيْهَا الجَحَافِلُ[6]

حيث تعدى الفعل «عنا» بـ«إلى»، والأصل أن يتعدى باللام[7]، فناب بذلك عن مثيل له، مثل «مال». وثمة علاقة بين «العُنُوّ» أي الخضوع و«الميل»، فالأول يعني

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ضيف، ص٢٦٦٦.

(2) الديوان جـ٣، ص٥٠٩.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة: دين، ص١٤٦٧.

(4) الديوان جـ٢،ص١٥، وقد وَرَدَ نفسُ الفعل بذات الصورة في موضع آخر بالديوان جـ٣،ص٨٢.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة: عرف، ص٢٨٩٩.

(6) الديوان جـ٣، ص١٢٦.

(7) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص١٢٦، ١٢٧.

الخضوع والطاعة[1]، والثاني بمعنى العدول إلى الشيء والإقبال عليه[2]. وإطاعة الأمر (أو للشخص) إقبال عليه.

والمعنيان: ... تميل إليها الجحافل، وتخضع لها.

(١٣) فلا تسألْ عَلَى مَا كَانَ مِنْهُ ولاَ تســألْ عَلَى مَا كَانَ مِنِّي[3]

والأصل: تسأل عن[4]، وبذا ناب الفعل عن نظير له يتعدى بـ«على» مثل «يقف».

وبين الفعلين «سأل» و«وقف» ارتباط، ففي السؤال عن الشيء استخبار عن أمره[5]، وفي الوقوف عليه فهمٌ له وتبين لحقيقته[6].

والمعنيان: فلا تقف على (هذا الأمر)، ولا تسأل عنه.

☆ الصورة الرابعة:

أفعالٌ تتعدى في الأصل اللغوى بحرف جرّ، وتردُ في السياق متعدّية بنفسها.

وقوام هذه الصورة سبعة مواضع:

(١) طُفْتُ البلادَ، وَجُزْتُ العِبادَ، فلمْ أرْكَنْ لبخلٍ، ولَمْ أجنَحْ إلى سكنٍ[7]

فالفعل «طاف» يتعدى بالباء، وبـ«على»، وبـ«في»، فيقال: طاف بالقوم وعليهم، وطاف حول الشيء... وطاف في البلاد...[8]، أى أن الفعل كان ينبغى أن يتعدى في السياق السابق بـ«في» ولكنه تعدى بنفسه، فصار نائبًا عن فعل آخر مثل «زار»، ويكون المعنى: «زرت البلاد»، وفي «الزيارة» طَوْف أو «تطواف».

والمعنيان: زرت البلاد وطفت بها (أو حولها...)، ومن الممكن أن يكون لفظ «البلاد» منصوبًا على نزع الخافض.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: عنا، ص٣١٤٤.

(٢) المرجع السابق مادة: ميل، ص٤٣٠٩.

(٣) الديوان جـ١، ص٧٢٤.

(٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٧٢٤.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: سأل، ص١٩٠٧.

(٦) المرجع السابق مادة: وقف، ص٤٨٩٩.

(٧) الديوان جـ١، ص٨٠.

(٨) ابن منظور، لسان العرب، مادة: طوف، ص٢٧٢٢، ومادة: طيف، ص٢٧٣٩.

(٢) إذا ارْتَابَ أمْرًا الْهَيْبَةَ حَفِيظَةً   تُميتُ الرِّضا بالسُّخطِ، والحِلْمَ بالجَهْلِ[١]

والفعل «ارتاب» يتعدى بالباء ويكون بمعنى اتَّهَمَ، ويتعدى بـ«في» ويصير معناه: شَكَّ، وقد يتعدى بنفسه، فيقال: ارتبت فلانًا، أي: اتهمته[٢].

وقد تعدى في البيت بنفسه، إلا أن معناه حين يتعدى بنفسه لا يتواءم مع معنى البيت؛ لذا فإنه كان يجب أن يتعدى بـ«في»، أي: إذا شك في أمر. فالفعل ارتاب - في البيت - ينوب عن آخر يتعدى بنفسه مثل «خاف» أو «خشي»، أي: إذا خاف أمرًا...

وبين الشك والخوف صلةٌ نفسية وثيقة.

والمعنيان: إذا خاف أمرًا وشكَّ فيه....

(٣) فيا بَرقُ حَدِّثْني، وأنتَ مُصَدَّقٌ   عن الآلِ والأصحابِ ما فعلوا بَعْدِي

وعن رَوْضَةِ المِقْيَاسِ تَجْري خِلالَها   جَداولُ يُسْدِيها الغَمَامُ بِمَا يُسْدِي[٣]

فالفعل «يُسْدِي» يتعدى بـ«إلى» من السَّدَى وهو المعروف[٤]، وقد تعدى في البيت بنفسه نائبًا عن نظير له مثل «يعطي»، والفعلان بمعنى واحد، فالأفعال «أسدى وأولى بمعنى. يقال: أسديتُ إليه معروفًا أُسْدِي إسداءً»[٥].

إذن فالعلاقة بين الفعلين - الوارد في السياق والمنوب عنه - علاقة ترادف، وحضور الفعلين في السياق يؤكد المعنى ويقويه، ومعلوم أن أسدى من حيث المعنى من أفعال المنح؛ لأنها من أخوات أعطى، فتنصب مفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر، ويغلب تعديها بـ إلى، وقد وردت في هذا السياق متعدية بغير إلى.

(٤) أبينُ على عَيْبِ الصَّديقِ إذا رَنَتْ   عُهُودُ أُناسٍ، أو تَطَرَّقَها فَتْرُ[٦]

حيث إن الفعل «تَطَرَّقَ» يتعدى أصلًا بـ«إلى»[٧]. فناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه مثل «أصاب» أو «لَحِقَ»، وبين الفعلين علاقة ترادف.

---

(١) الديوان جـ٣، ص٨١.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ريب، ص١٧٨٨.

(٣) الديوان جـ١، ص٢٠٥.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: سدا، ص١٩٧٩.

(٥) المرجع السابق مادة: سدا، ص١٩٧٩.

(٦) الديوان جـ٢، ص٦٧.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: طرق، ص٢٦٦٥.

(٥) فقرّبْ لي الخيرَ الذي أنا راهبٌ   وباعِدْني الشَّرَّ الذي أنا حاذرٌ[1]

إذ إن الفعل «باعَدَ» يتعدى - في الأصل - بـ«عن» و«بين»[2]. وقد ناب في البيت عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل «وَقَى». والتقدير «قِني الشَّرَّ»...

وبين المباعدة (أو البعاد) والوقاية ارتباط في المعنى.

(٦) أشتاقُ نجدًا وساكِنِيه   وأينَ منِّي الغداةَ نجدُ؟[3]

فالفعل «أشتاق» يتعدى - في الأصل - بـ«إلى». وقد ناب في البيت عن فعل آخر يتعدى بنفسه ويناظره في المعنى مثل «أُحِبُّ». والصلة واضحة بين الفعلين؛ «فالشوق» لا يكون إلا عن «حُبٍّ»؛ فالعلاقة بين الفعلين علاقة سببية؛ أي أن أحدهما «الحب» مُسبب للآخر «الشوق». ويمكن أن يكون اللفظ «نجدًا» منصوبًا على نزع الخافض.

(٧) إذا أشرَتْ لهمْ في حاجةٍ بدَرُوا   قضاءها قبْلَ أنْ يرْتدَّ إِلْماعي[4]

والفعل «بَدَرَ» يتعدى أصلًا بـ«إلى»[5]. وقد ناب هنا عن مثيل له يتعدى بنفسه مثل «أتمّ».

والعلاقة بين الفعلين تكمن في أن البدور إلى الشيء بمعنى الإسراع إليه[6]. وإتمام الشيء يعنى بذل الوقت والجهد في سبيل إكماله، فالهمة والعزم يجمعان بين المعنيين، والمعنيان: ... أسرعوا إلى الشيء وأتمُّوا تنفيذه.

☆ الصورة الخامسة:

أفعال تتعدى في الأصل اللغوى إلى مفعول به واحد، وتتعدى في السياق إلى مفعولين:

وتجئ هذه الصورة في موضع واحد هو:

أغالطُهُ قولى، وأمْحَضُــهُ الوفـا   كأنّي بمَا في صَدْرِهِ غَيْرُ عالِمِ[7]

---

(١) الديوان جـ١، ص١٣٩.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة، بعد، ص٣٠٩، ٣١٠.

(٣) الديوان جـ١، ص٢٥٩.

(٤) الديوان جـ٢، ص٢٦٧.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة، بدر، ص٢٢٨.

(٦) المرجع السابق ص٢٢٨.

(٧) الديوان جـ٣، ص٢٨٩.

فالفعل «غالط» يتعدى في الأصل إلى مفعول به واحد[1]، ولكنه تعدّى في الموضع السابق إلى مفعولين هما: الهاء في «أغالطه» وقول في «قولي»، والمعنى أخدعه بقولي.

والعلاقة بين الفعلين «أغالط» و«أخدع» تأتي من حيث إن أولهما يدل على الانحراف عن الصواب[2]، وثانيهما يشير إلى إظهار شيء مخالف لما يُخفيه المرء[3]، أي أن كِلَا الفعلين يَعني الابتعاد عن «المثالية» في السلوك والتعامل.

☆ الصورة السادسة:

أفعال ترد بمعنى أفعال أخرى:

وعدد مواضع هذه الصورة أربعة عشر موضعًا:

(١) وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا رَأَى مَا يَسُرُّهُ ... مِنَ العَيْشِ هَمًّا يَتْرُكُ الشُّهْدَ عَلْقَمَا[4]

فقد ورد الفعل «يترك» بمعنى فعل آخر أكثر ملاءمة منه في سياق البيت، وهو «يجعل»، أي: همًّا يجعل الشهد علقما. «والتَّرْك: الجَعْلُ في بعض اللغات»[5].

فالعلاقة بين الفعلين «يترك» و«يجعل» علاقة ترادف في الاستعمال.

(٢) ترى لِجَوَانِبِهَا أزيزًا، كَأَنَّهَا ... خَلَايَا تَغَنَّتْ فِي جَوَانِبِهَا النَّحْلُ[6]

فالأزيز، وهو صوت غليان القِدْر[7]، لا يُرى ولكن يُسمع، إذن فالفعل «ترى» بمعنى «تسمع»، والفعل بهذا يدل على شدة اضطراب الخمر في قدرها، ذلك أن الرؤية أشدُّ تأثيرًا في النفس وأكثر التصاقًا بالذهن من السمع. ويُلاحظ أن الفعلين «ترى» و«تسمع» حسّيان ينبعان من حاستي البصر والسمع عند الإنسان، فبينهما اتصال وارتباط وثيقان.

ويتكرر هذا الفعل «ترى» بكل دلالاته مرة أخرى في قوله:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: غالط، ص٣٢٨١.

(٢) المرجع السابق مادة: غالط، ص٣٢٨١. وقد ورد الفعل «غالط» متعديا بنفسه إلى مفعول به واحد في موضعين: ٣-٢٨٩، و ٣-٣٠١.

(٣) المرجع السابق مادة: خدع، ص١١١٢.

(٤) الديوان جـ٣، ص٣٩٤.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ترك، ص٤٣٠.

(٦) الديوان جـ٣، ص٤١.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: أزز، ص٧٢.

ترى بَيْنَهُمْ - يَا فَرَّقَ اللهُ بَيْنَهُمْ -   لَهِيبَ صِيَاحٍ يَصْعَدُ الفَلَكَ العَالِي[1]

والمعنى تسمع صياحًا كاللهيب، ومفعول «ترى» التي بمعنى تسمع في هذا البيت، هو في الأصل الصياح بالطبع، ولكن الشاعر عَمَدَ إلى صورة المضاف والمضاف إليه للمبالغة، فبدلًا من أن يقول: تسمع صياحًا ملتهبًا قال، ترى لهيبَ صياح، فالرؤية تكون للهيب لا للصياح، لأن الصياح يُسمع ولا يُرى.

(٣) لَمْ يَنْظِمِ الحُوشِيَّ عُجْبًا بِهِ   وَلَـمْ يَـشِـمْ الـوَرْدَ بِالحَوْجَمِ

لَكِنَّـهُ زَارَ الحِجَـا، فَاكْتَـفَـى   بِوَاضِحِ القَوْلِ عَنِ المُعْجَمِ[2]

فالمقصود من قوله، (فاكتفى بواضح القول عن المعجم) أن الممدوح قد آثر الكلام الواضح السهل وقنع به، وترك الغامض والمستبهم ونَفَرَ منه. إذن الفعل «اكتفى» يأتي بمعنى فعل آخر يماثله في المعنى مثل «استغنى» وهو مرادف[3].

وقد يكون الفعل «اكتفى» بمعناه - باعتبار أن في الكلام حذفًا - ويصبح التقدير، فاكتفى بواضح القول مستغنيًا عن المعجم.

(٤) كَـمْ حَـكِـيـمٍ ضَـلَّ فِيهَا   فَاكْتَسَى بِالعِلْمِ جَهْـــلا[4]

فلم يرد الفعل «اكتسى» بمعناه الأصلي، وإنما وَرَدَ بديلًا عن فعل آخر مثل «استبدل»[5]، وهو أكثر دلالة على المعنى المراد، ودليل ذلك «الباء» التي تلزم هذا الفعل وتدخل على المتروك، وهو - في السياق - العلم.

وبين «اكتسى» و«استبدل» صلة في المعنى، فالكسوة ما هي إلا استبدال حالة بأخرى، أي استبدال الكسوة بالعُري.

(٥) تُخَادِعُنَا الدُّنْيَا، فَنَلْهُو، وَلَمْ نَخَلْ   بِأَنَّ الرَّدَى حَتْمٌ عَلَى الحَيَوَانِ[6]

فالفعل «نخال» المجزوم بـ«لم» - وهو في الأصل بمعنى حسب أو ظن - يأتي هنا

---

(١) الديوان جـ٣، ص١٢٥٠.
(٢) الديوان جـ٣، ص٥٥٨.
(٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٥٥٨.
(٤) الديوان جـ٣، ص١٢٦٠.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص١٢٦٠.
(٦) الديوان جـ٤، ص١٠٢.

بمعنى «تتيقن»[1]، فالدنيا تخدع الإنسان فلا يتيقَّن بأن الموت محتوم على كل كائن حتى الحيوان. ويَرِدُ نفْسُ الفعل بمعناه السابق في قوله:

وَأَصْدَعَ الخَصْمَ، وَمَا خِلْتُنِي   أَصْدَعُ إلا البَطَلَ الأَصْيَدَا[2]

فالفعل «خال» كما يأتي بمعنى «ظن» يجيء أيضًا بمعنى علِم[3]، وعلى ذلك فالمعنى في السياق: «وما علمتني أصدع إلا البطل الأصيد».

(٦) إذْ حلَّ أرضًا حَمَى بالسَّيفِ جانِبَهَا   وإنْ وَعَى نَبْأَةً مِنْ صَارِخٍ رَكِبَا[4]

إذْ إن الفعل «وعى» - ومعناه: حَفِظَ وفهِمَ وقَبِل[5] - قد ورد هنا بمعنى «سمع»[6]، ودليل ذلك المفعول به الذي تلاه «نبأة»، ومعناها الصوت الخفى[7].

وربما تكون العلاقة بين الفعلين «وعى» - وهو الفعل المذكور - و«سمع» - وهو الفعل المراد - مردُّها أن في «سماع» الشيء فَهْمًا للمراد منه، و«الفهم» أحد معاني الفعل «وعى».

(٧) تَتْرُكُ المَاءَ لاَ يَسُوغُ لِظَامٍ   وَتَرُدُّ الدَّمَ الحَرَامَ مُبَاحَا[8]

فالفعل «تَرُدُّ» يأتى في السياق بمعنى «تجعل».

ويمكن أن نتبين العلاقة بين الفعلين - الوارد والمراد - ببيان أن معنى «الرَّد» صَرْف الشيء ورجعُهُ»[9]، ومن المصدر الأخير «يقال: أرجع الله همه سرورًا، أى أبدل همه سرورًا»[10]، أى أن الفعل «رَدَّ» يعود - في النهاية - إلى معنى التبديل الذي يعنى «تغيير

---

(١) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص١٠٦.

(٢) الديوان جـ١، ص٢٧٣.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: خيل، ص١٣٠٤.

(٤) الديوان جـ١، ص١١٦.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: وعى، ص٤٨٧٦.

(٦) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص١١٦.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: نبأ، ص٤٣١٦.

(٨) الديوان جـ١، ص١٧٥.

(٩) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ردد، ص١٦٢١.

(١٠) المرجع السابق مادة: رجع، ص١٥٩١.

الشيء عن حاله»[1]، وهو ما يتفق مع معنى الفعل المراد من سياق البيت، وهو «تجعل» الذي يقصد به التحويل، أي التغيير من حالة إلى أخرى.

فبين «ترد» و«تجعل» ترادُف غير مباشر.

(٨) لَعَلَّ حَبيبَ الشَّوقِ يُطْفِئُ لَوعَةً   من الوَجدِ، أو يَقضي بِصاحِبِهِ الفَقْدُ[2]

فالفعل «يقضي» في البيت بمعنى «يذهب»، أي يذهب بصاحبه الفقدُ، يريد: يهلكه.

وثمة علاقة بين الفعلين، إذ الفعل «قضى» في اللغة على ضروب، كلُّها ترجع إلى معنى انقطاع الشيء وتمامه[3]، ومنه القاضية، أي الموت[4]. ويقال أيضًا: قد قضى فلان، أي مات ومضى[5].

أما «ذَهَبَ به» فبمعنى أزالة[6]، أي أن انقطاع الشيء يعني إزالته، فالفعلان بمعنى واحد.

(٩) لولا اتِّقاء الحَياء لاعتَضْتُ بالـ   حِلمِ هُيامًا يَحِيقُ بالجَلَدِ[7]

فالفعل «اعتاض» بمعنى «استبدل»[8]، ودليل ذلك دخول «الباء» على المتروك وهو «الحِلْم».

والعلاقة بين الفعلين واضحة، إذ يقال: «اعتاضه منه واستعاضه وتعوضه كلُّهُ: سأل العِوَض»[9]، كما يقال: «عُضتُ فلانًا وأعضتُهُ وعوَّضتُهُ، إذا أعطيتَهُ بَدَلَ ما ذَهَبَ منه»[10]. والعِوَضُ: البَدَل»[11].

---

(١) المرجع السابق مادة: بدل، ص٢٣١.
(٢) الديوان جـ١، ص٢١٠.
(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: قضى، ص٣٦٦٦.
(٤) المرجع السابق مادة: قضى، ص٣٦٦٥.
(٥) المرجع السابق مادة: قضى، ص٣٦٦٦.
(٦) المرجع السابق مادة: ذهب، ص١٥٢٢.
(٧) الديوان جـ١، ص٢٤٩.
(٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٢٤٩.
(٩) ابن منظور، لسان العرب، مادة: عوض، ص٣١٧٦.
(١٠) المرجع السابق مادة: عوض، ص٣١٧٠.
(١١) المرجع السابق مادة: عوض، ص٣١٧٠.

أما الفعل المراد في سياق البيت وهو «استبدل» فيقال فيه، «تَبَدَّلَ الشيء وتبدَّل به واستبدله واستبدل به، كله، اتخذ منه بدلاً»[1].

فالفعلان يعنيان - في النهاية - إحلال شيء محل آخر.

(١٠) أيُّها الشاعِرُونَ حَوْلَ وِسَادِي ... لستُ مِنْكُمْ أوْ تذْكُرُوا لِيَ نَجْدا

....

وَنَسِيماً إذا سَرَى ضَوَّعَ الأ ... فاقَ مِسْكاً، وقطّرَ الجوّ نَدًا[2]

إذْ إن الفعل «ضَوَّعَ» بمعنى «ملأ» و«ضوع» - في الأصل اللغوى - يعنى حَرَّكَ وهَيَّجَ[3].

والصلة بين الفعلين «ضَوَّعَ» و«ملأ» أن تضوع الريح يعنى انتشار رائحته، وهو ما يتفق تمامًا مع معنى امتلاء الآفاق بالمسك، إذ يقال «ضاع المسك وتضوَّع وتضيَّع، أى تحرك فانتشرت رائحته»[4].

(١١) ضَمَّتْ رجاجة فكرى، فارْتَسَمَتْ بها ... غلْياتٌ مِنْ مَنْطِقى فى لَوْحِ تصويرِ[5]

وارتسم - هنا - بمعنى «رسمت وصورت»[6]. والصلة بين الفعلين أن ارتسم يعنى امتثل، كما يعنى كَبَّرَ ودَعَا[7]، وامتثل الشيء يعنى - فيما يعنى - تصَوَّرَهُ[8].

من هنا يبدو معنى امتثل الذى تشير بعض دلالاته إلى معنى التصوير، وبذا تبرز العلاقة بين الفعلين المذكور والمراد.

(١٢) لكمْ شغلوا عيْننا بما يبهرُ العُلا ... وشَلُّوا يدًا كانتْ بها رَايةُ النَّصْر[9]

فالفعل «شل» بمعنى «قطع»، لأن هذا الفعل يتعدى بالهمزة فيقال، أشَلَّ (الله)

---

(١) المرجع السابق مادة، بدل، ص٢٣١.

(٢) الديوان جـ١، ص٢٧٦.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة، ضوع، ص٢٦٢٠.

(٤) المرجع السابق مادة، ضوع، ص٢٦٢٠.

(٥) الديوان جـ٢، ص٣٨.

(٦) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٣٨.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة، رسم، ص١٦٤٦.

(٨) المرجع السابق مادة، مثل، ص٤١٣٥.

(٩) الديوان جـ٢، ص٥٨.

يَدَهُ[1]. والفعلان بينهما صلة قوية، إذ إن أحد معانى الشلل «القطع»[2].

(١٣) تقلّدتَ مِن جُمانِ الشُّهبِ منطقةً   مَعقودَ بوِشاحٍ غيرِ مِقلاقِ[3]

والفعل «تقلّد» - في الأصل - يأتي في قوله: تقلّد السيف، أي حمله، وتقلدت المرأة أى وضعت القِلادة في عنقها[4].

«وتقلد» - هنا - بمعنى «لبس»، ودليل ذلك المفعول به «مِنْطَقة»، إذ يقال: «انْتَطَقَ الرَّجُلُ» أى لَبِسَ المِنْطَق وَهُوَ كل ما شَدَدْتَ به وَسَطَك»[5].

فالفعلان «تقلد» و«لبس» يشيران إلى معنى واحد.

(١٤) بَيْنا تَـراه كالزلالِ لطَافَةً   ....

أوْ كالتُّرابِ يَهِيلُ مِنْ غَفَلاتِهِ   أو كالهَواءِ يَجُولُ في آفاقِه[6]

فالفعل «هَالَ» يتعدى بـ«على» فيقال هَالَ عليه التراب هيلاً كما يتعدى بنفسه كما في قوله: هَالَ الرَّمْلَ أى دفعه[7]. والفعل المطاوع في الحالين «انهال»، وهو المراد من سياق البيت[8].

والصلة بين الفعلين واضحة، فالفعل المقصود هو مطاوع المذكور.

وتتضح في تلك الظاهرة العلاقة بين الأفعال المذكورة في السياق الشعري والأخرى المقصودة، وهذه العلاقة تقوى - أحيانًا - إلى الحد الذي يكون فيه الفعل المقصود هو المرادف من حيث الاستعمال اللغوي للفعل المذكور، وتضعف - في بعض الأحيان - حتى إنه ليبدو أنه ليس ثمة علاقة بينهما، ولكن بالبحث في معاني الفعل المذكور تجد المعنى القريب من مثيله المقصود، ثم بالبحث مرة أخرى في هذا المعنى القريب يتضح المراد، وتتباين العلاقة بين الفعل المذكور والآخر المراد على النحو التالي:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: شلل، ص٢٣١٦.
(٢) المرجع السابق مادة: شلل، ص٢٣١٦.
(٣) الديوان جـ٢، ص٣٢٧.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: قلد، ص٣٧١٨.
(٥) المرجع السابق مادة: نطق، ص٤٤٦٣.
(٦) الديوان جـ٢، ص٣٤٦.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: هيل، ص٤٧٣٨، ٤٧٣٩.
(٨) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٣٤٦.

(١) الترادف التام بين المذكور والمراد: كما في الأفعال يسدى/ يعطى، ويترك/ يجعل، واكتفى/ استغنى، واعتاش/ استبدل، وأودع/ ترك، وفاق/ علا، وتمل/ تمتع.

(٢) الترادف غير التام بين المذكور والمراد: كما في الفعلين «ترد» و«تجعل»، فالردُّ يعنى رجع الشئ، والإرجاع يعنى الإبدال، أى أن الفعل «رَدَّ» يشير إلى معنى التبديل والتغيير، وهو ما يتفق مع مدلول الفعل «جعل».

ويتضح هذا الترادف غير التام بين الفعلين «ينبئ» و«يحكى»، فينبئ - في الأصل - معناه يخبر، وفي «الحكاية» إخبارٌ.

(٣) وجود علاقة السببية بين المذكور والمراد: بمعنى أن أحدهما سبب للآخر، كما في الفعلين «تألم» و«تحمل»، والتألم لا يحدث إلا بعد تحمُّل، وفي الفعلين «اشتاق» و«أحبَّ»، فالشوق لا يكون إلا عن حب، وكذلك في الفعلين «يصبو» و«يغرم»، فمن معانى الصبا الميل إلى الشيء والشوق إليه، والمرء لا يميل إلى الشيء إلا إذا أغرم به.

(٤) اشتراك المذكور والمراد في الدلالة، ومثال ذلك «القود» و«المبادلة»، فالقود قتل النفس بالنفس، والمبادلة تعنى أخذ شيء مكان آخر.

وتتضح فكرة الاشتراك في الدلالة في الفعلين «اكتسى» و«استبدل»، ففى الكسوة استبدال حالة بأخرى، أي استبدال الكسوة بالعُرْى، وفي الفعلين «تسأل عن» و«تقف على»، فالأول يعنى الاستفهام عن أمر ما، والثاني يشير إلى الوقوف على أمر محدد بهدف فهمه.

ويُبْرِزُ هذه الفكرة أيضا الفعلان «ارتاب» و«خاف»، فالأول يعنى الشك والاتهام، والآخر يعبر عن شعور نفسي معين، والفعلان «أغالط» و«أخدع»، من حيث إن أولهما تشير دلالاته إلى الابتعاد عن الصواب، بينما يعنى الثاني الانحراف عن الطريق السوى في المعاملة.

كذلك يُظهر هذه الفكرة الفعلان «باعد» و«وقى» اللذان يشيران إلى معنى التجنب والوقاية.

(٥) الارتباط المثالي بين المذكور والمراد، كما في الفعلين «وعى» نبأةً أي: سمع

نبأةً، فهو يفترض أن النبأةَ (أى الصوت الخفى) قد سُمِعَتْ وفُهِم المرادُ منها، ومن هنا تبدو المثالية بين الفعلين.

(٦) **الارتباط العكسي بين المذكور والمراد**، كما في «ترى» بمعنى «سمع»، فالعلاقة بين الفعلين علاقة عكسية، فأولهما مصدره حاسة الإبصار، والآخر مصدره حاسة السمع.

(٧) **الارتباط الجزئي بين المذكور والمراد**، ومثال ذلك الفعلان «شل» و«قطع»، فالقطع أحد معانى الشلل.

❋ ❋ ❋

إحصاء لظاهرة التناوب بين الأفعال في ديوان البارودي:

الصورة الأولى:

أفعال تتعدى - في الأصل اللغوي - بنفسها، وتتعدى في السياق بحرف جر:

(عشرة أفعال)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
أَوْدَعَ	تَرَكَ	افْتَرَسَ	هَوَى
تَفُوقُ	تَطْغَى	تَمَلُّ	تَمنَّع
يمر	يرِدُ	أدْعُو	أصيحُ
تأمَّل	انظُرْ	أرافِقُ	أجِنُّ
يهوى	يَقْصى	اصْطَحِبُ	اقْتَرِنُ

الصورة الثانية:

أفعال في الأصل اللغوي لازمة، وترد في السياق متعدية:

(فعلان)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
تألَّمَ	تحمَّلَ	تجافى	هَجَرَ

الصورة الثالثة:

أفعال تتعدى - في الأصل اللغوي - بحرف جر معين، وتتعدى في السياق بغيره:

(ثلاثة عشر فعلًا)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
يَمُنُّ	يحكي	تغُصُّ	تُزري
يَصْبُو	يَعْزِمُ	أصاف	وَصَل
أمْتَع	أملأ	تَمُنُّ	يَميلُ
ملك	غزر	تغتَرِف	ترضى
أغرى	أوقَعَ	تعْنُو	تميلُ
أغرى	حرَّضَ	تسْأل	تقف
ستقيد	بادَلَ		

الصورة الرابعة:

أفعال تتعدى - في الأصل اللغوي - بحرف جر، وتَرِدُ في السياق متعدية بنفسها:

(سبعة أفعال)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
طَافَ	زَارَ	بَاعَدَ (بَاعِدْنِي)	وَقَى (قِنِي)
ارتاب	خافَ	اشْتَاق	أَحَبَّ
يشدى	يُعْطِي	يَبْدُرَ	أَلَمَّ
تَطَرَّقَ	أصابَ		

الصورة الخامسة:

أفعال تتعدى - في الأصل اللغوي - إلى مفعول به واحد، وتتعدى في السياق إلى مفعولين:

(فعل واحد)

الفعل المذكور	الفعل المراد
أغالط	أَخْدَعُ

الصورة السادسة:

أفعال ترد بمعنى أفعال أخرى:

(أربعة عشر فعلًا)

الفعل المذكور	الفعل المراد	الفعل المذكور	الفعل المراد
يَشْرَكُ	يَجْعَلُ	يَقْضِي	يَذْهَبُ
تَرَى	تَسْمَعُ	اعتاضَ	استَبْدَلَ
اكتَفَى	اسْتَغْنَى	ضَوَّعَ	مَلأَ
اكْتَسَى	استَبْدَلَ	ارتَسَمَ	صَوَّرَ
تخالُ	تتيقَّنُ	سلَّ	قَطَعَ
وَعَى	سَمِعَ	تقلَّدَ	لَبِسَ
تَرُدُّ	تجْعَلُ	يَبِيلُ	يَنْهَالُ

ثانيا: التناوب بين الأسماء:

تعد ظاهرة التناوب بين الأسماء من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر في شعر البارودي، ونعني بهذه الظاهرة ورود اسم في السياق الشعري بديلًا عن نظير له.

ولا يعني ذلك أن أي اسم من الأسماء يَصْلُحُ لأن ينوب عن غيره، إذ لا بد أن تكون هناك مشابهة أو علاقة بين الاسم النائب الوارد في السياق والآخر المنوب عنه.

وتتضح تلك الظاهرة على النحو التالي:

(١) «المدمع» بمعنى «الدمع»

ويرد هذا في اثنى عشر موضعا.

يقول:

هَوًى كَضَمِيرِ الزَّندِ، لَوْ أَنَّ مَدْمَعِي ... تَأخَّرَ عَنْ سُقْيَاهُ لاحْتَرَقَ الصَّدْرُ[1]

أي: لو أن دمعي تأخر عن سقياه...

«والمَدْمَعُ: مَسِيلُ الدَّمعِ»[2]، وهو أيضا «مُجْتَمَعُ الدَّمْعِ في نَوَاحِي العَيْنِ»[3] والمدمع اسم مكان من «دَمَعَ» المفتوح العين في المضارع، أي أن اسم المكان «المدمع» قد ورد في السياق بمعنى الاسم «الدمع»، ويأتي جمع كلٍّ من الاسم النائب والآخر المنوب عنه كما يلي:

«المدامع» بمعنى «الدموع»:

وقوام ذلك سبعة مواضع.

(١) كأنَّ النَّدى فوقَ الشَّقِيقِ مَدَامِعٌ ... تَجُولُ بِخَدٍّ، أوْ جُمَانٌ عَلَى تِبْرِ[4]

يريد: كأن الندى فوق الشقيق دموع[5].

(٢) «المآقي» بمعنى «الدُّمُوع»

يقول:

تَلُومِيني عَلَى عَبَـرَاتِ عَيـنِي؟ ... وَلَوْلاَ الحُبُّ لَمْ تَجْرِ المَآقِـــي[6]

---

(١) الديوان جـ٢، ص١٤٧.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: دمع، ص١٤٢٢.

(٣) المرجع السابق مادة: دمع، ص١٤٢٢.

(٤) الديوان جـ١، ص٤.

(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٤.

(٦) الديوان جـ١، ص٣٢٣.

فالمآقي هي أطراف العين مما يلي الأنف، ومفردها «المأقي» أو «المُؤْقي»[1].

ونلاحظ في المواضع السابقة ارتباطًا قويًا بين الاسم المذكور والآخر المراد، فالألفاظ: المدمع والمدامع والمآقي تعني في الأصل مجرى الدمع من العين، ولكنه يُراد بها الدمع «أو الدموع»، والعلاقة بين هذه الأسماء النائبة والأخرى المنوب عنها علاقة مكانية، فاللفظ يدل - أساسا - على المكان، ولكنه في السياق يشير إلى الاسم ذاته.

(٣) «اللحظ» بمعنى «العين»:

هو:

فتاةٌ كأنَّ اللهَ صوَّر لحظَها — ليهتِكَ أسرارَ القلوبِ به عَمْدا[2]

هي «كأن الله صور عينها».

ويأتي المثنى في قوله:

حَواجِبُها القِسِيُّ، ولَحْظتاها — بِها سَهْمانِ، والأهدابُ رِيشُ[3]

يريد... وعيناها بهما سهمان.

والجمع في قوله:

هَلِ الحَاظُ الغِيدِ بَيْنَ شِعابِكُمْ — فتكَتْ بِنا فَتْكًا بِغَيْرِ مُهنَّدِ[4]

إذ «اللَّحاظ» مصدر لاحظته إذا راعيته، ويرى بعضهم أن لِحاظَ العين مؤخرُها مما يلي الصُّدغ[5].

وقد ثُنّي اللحظ - وهو مصدر يعني النظر بمؤخر العين - ثم جُمع على لحاظ.

ويلاحظ أن كلّ المواضع التي ورد فيها اللفظ ومثناه وجمعه في التغزل في الحبيبة ووصفها.

(٤) الجفن بمعنى العين:

يقول:

أقُــولُ والجَفْنُ يكسُو نِجادَهُ — دُمُوعًا كمُرْفَضِّ الجُمانِ مِنَ العِقْدِ

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: مأق، ص٤١٢٦.
(٢) الديوان جـ١، ص٢٦٦.
(٣) الديوان جـ٢، ص٧٧٩.
(٤) الديوان جـ١، ص١٩١.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: لحظ، ص٤٠٠٨، وانظر شرح البيت بالديوان.

لقدْ كُنتَ لِي عَوْنًا على الدَّهْرِ مَرَّةً ... فَمَا لِي أَرَاكَ اليَوْمَ مُنْثَلِمَ الحَدِّ؟[1]

والجَفْن غطاء العين من أعلى وأسفل[2]، وليس هذا هو المعنى المقصود، إنما يقصد بالجفن العين[3]، ودليل ذلك ورود الفعل «يكسو» والاسم الواقع مفعولًا به «دموعًا»، فالجفن لا يكسو نجادَ السيف - أى حمائله - دموعًا، إنما هي العين.

والعلاقة بين الاسم الوارد في السياق الشعرى والآخر المنوب عنه واضحة وظاهرة، فاللحظ يصدر من العين، والجفن جزء منها، فالعلاقة بين اللفظين علاقة مكانية.

(٥) «الصَّدَى» بمعنى «الكلام»

يقول:

بَكَيْتُ لَهَا وَلَمْ أَفْهَمْ صَدَاهَا ... وَقَدْ يَبْكِي مِنَ الطَّرَبِ الغَرِيبُ[4]

وذِكْرُ الصدى بدلًا من الكلام يدل على أن الباكية التي يتحدث عنها كان بكاؤها يدوى في الأرجاء، ويقوى هذا أن بكاءها كان بالليل. فهذا أبلغ مما لو قال: أفهم كلامها، إذ «الصَّدَى: ما يُجِيبُكَ مِنْ صَوْتِ الجَبَلِ ونَحْوِه بِمِثْلِ صَوْتِكَ»[5].

(٦) «الدُّجى» بمعنى «الليل»

خَلِيلَيَّ، هَلْ طَالَ الدُّجَى؟ أَمْ تَقَيَّدَتْ ... كَوَاكِبُهُ، أَمْ ضَلَّ عَنْ نَهْجِهِ الغَدُ[6]

والدُّجى: «الظُّلْمة، واحدتُها دُجْيَة»[7]. والظلام من سمات الليل. إذن فقد ذَكَر جزءا من مظاهر الليل - وهو الدُّجى - وَقَصَدَ به الكلَّ - أى الليل - وذكرَ الظلام لأنه يوحش النفوس ويخيف القلوب.

(٧) «المَيْسُور» بمعنى «القليل»

يقول:

أَصُدُّ عَنِ المَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الخَنَا ... وأَقْنَعُ بالمَيْسُورِ يَعْقُبُهُ الحَمْدُ[8]

---

(١) الديوان جـ١، ص٢٥٤.
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: جفن، ص٦٤٤.
(٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٢٥٤.
(٤) الديوان جـ١، ص١٢٤.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: صدى، ص٢٤٢١.
(٦) الديوان جـ١، ص٢٦٣.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: دجا، ص١٣٣٢.
(٨) الديوان جـ١، ص٢١٣.

«والميسور ضد المعسور»، وهو «ما يُسِّرَ»[1] أي ما تيسر وسَهُل، وليس هذا هو المعنى المقصود، إنما المقصود بالميسور: القليل اليسير[2].

وعلة الإتيان بهذا اللفظ مراعاة المشاكلة اللفظية والمزاوجة بينه وبين لفظ الموفور وكلاهما بوزن مفعول، مما يحقق - في النهاية التطابق الشكلي الكامل بين شطر البيت وعجُزه كما يلي:

أصُـدُّ عن المَوْفُورِ يُدْرِكُهُ الخَنَا وأقْنَعُ بالمَيْسورِ يَعْقُبـهُ الحَمْـدُ

فكل من الصدر والعجز يتركب من:

فعل مضارع + ضمير مستتر (فاعل) + جار ومجرور + فعل مضارع + ضمير (مفعول به) + فاعل.

(٨) «الغَيْث» بمعنى «الغَوث»

يقول:

فَنَهـارُهُ غَيْـثُ اللَّهيـفِ ولَيْلُهُ في طَاعَةِ الرَّحمنِ لَيْلُ العُبَّدِ[3]

فالغيث هو «المطر والكلأ»[4]، وليس هو المعنى المراد، أما الغيث بمعنى الغوث - وهو النجدة والإعانة - فهو المعنى المقصود[5] والصلة بين اللفظين أن في الغيث نجدةً وإنقاذا من المَحْلِ والجَدْبِ.

(٩) «الضمير» بمعنى «القلب»

يقول:

أبى الشَّوْقُ إلاَّ أنْ يَحِنَّ ضَمِيرُ وكُلُّ مَشُوقٍ بالحَنينِ جَدِيـرُ[6]

فالضمير «السِرُّ، وداخل الخاطر»[7]، وهو الشيء الذي تُضْمِرُهُ في قلبك[8]. فالعلاقة بين الضمير والقلب - هنا - علاقة مكانية.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: يسر، ص٤٩٥٨.
(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٢١٣.
(٣) الديوان جـ١، ص١٨٠.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: غيث، ص٣٣٦٣.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص١٨٠.
(٦) الديوان جـ٢، ص١٨.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ضمر، ص٢٦٠٦.
(٨) المرجع السابق مادة: ضمر، ص٢٦٠٦، ٢٦٠٧.

وتأتي الضمائر بمعنى القلوب في قوله:

فَيَا بُعْدَ مَا بَيْنِي وبَيْنَ أحِبَّتِي! ... وَيَا قُرْبَ مَا الْتَفَّتْ عَلَيْهِ الضَّمَائِرُ[1]

أي: يا قرب ما التفت عليه القلوب[2].

(١٠) «الرؤيا» بمعنى «الرؤية»

يقول:

لَيْسَ فِيهِمْ مَنْ تُحْمَدُ العَيْنُ رُؤيَا ... ه، وَلاَ مِنْهُـمْ إلى النَّفْسِ حَلْ[3]

أي: ليس فيهم من تحمدُ العينُ رؤيتَهُ.

والرؤية هي «النظر بالعين والقلب»[4]. و«الرؤيا: ما رأيتَهُ في منامك»[5].

وثمة علاقة بين اللفظين من حيث دلالتهما على المشاهدة، إلا أن المعنى في الأول يشير إلى حدوثها في اليقظة، ويدل في الثاني على وقوعها في الحُلْم.

(١١) «الوَجْد» بمعنى «الوُجود والإعدام» بمعنى «العَدَم»

يقول:

فَيَا مَنْ تَزْدَرِيهِ النَّفْسُ مِنْ ضَـعَةٍ ... فَمَا يُحَسُّ لَهُ وَجْـدٌ وإعْدَامُ[6]

فالوَجد في السياق السابق بمعنى الوجود، كما أن الإعدام - هنا - بمعنى العَدَم[7].

فالعَدَم هو اللاوجود.

والإعدام يعني الافتقار[8]. والعَدَم معناه فقدان الشيء وذهابه[9] أي أن اللفظين يشيران إلى الفناء والزوال.

ويتضح من هذه المواضع التي ناب فيها الاسمُ عن نظير له ارتباطُ الشاعر الوثيق

---

(١) الديوان جـ١، ص٨٥.

(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٨٥.

(٣) الديوان جـ٣، ص٢٤١.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: رأى، ص١٥٣٧.

(٥) المرجع السابق مادة: رأى، ص١٥٤٠.

(٦) الديوان جـ٣، ص٤٧٣.

(٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٤٧٣.

(٨) ابن منظور، لسان العرب، مادة: عدم، ص٢٨٤٢.

(٩) المرجع السابق مادة: عدم، ص٢٨٤٢.

بالتراث الشعري وثقافته العربية الأصيلة، فالألفاظ إما مستمدة من البيئة البدوية القديمة، كما في «الدجى»، «الصدى» و«الغيث»، وإما نابعة من مواقف الحب والغرام التقليدية التي جرى عليها الشعراء مثل «المدمع» و«اللحظ» و«الضمير» و«الجفن».

أما العلاقات بين الألفاظ الواردة في السياق والأخرى المنوب عنها فيمكن تقسيمها إلى ما يلي:

(١) قد تكون العلاقة بين اللفظين - الوارد والمراد - مكانية، كما في «المدمع» بمعنى «الدمع»، فاسم المكان «المدمع» يرد في السياق بمعنى الاسم ذاته.

(٢) اللفظ المذكور أبلغ من مثيله المقصود، كما في «الصدى» بمعنى «الكلام»، وإن كان حدوث الأول - في الحقيقة - تاليا لوقوع الثاني.

(٣) قد تكون المشابهة بين اللفظ المذكور والآخر المراد راجعةً إلى أن المعنى المقصود كائن في ثنايا اللفظ المذكور في السياق، ويُبْرِزُ ذلك «الغيث» بمعنى «الغوث»، فكلاهما يشير إلى معنى النجدة والإنقاذ، و«الإعدام» بمعنى «العَدَم»، فالمعنى فيهما يدل على الزوال والفناء.

(٤) أن اللجوء إلى لفظ بدلًا من لفظ آخر قد يأتي لتحقيق التجانس بين ألفاظ البيت والمزاوجة بين شطرَيْهِ.

ثالثًا: التناوب بين المصادر

أ- مجيء المصدر نائبًا عن مصدر الفعل المذكور:

ويُقصد به أن ينوبَ المصدرُ المذكور في السياق عن مصدر الفعل الوارد في البيت، أي أن يأتي مفعول مطلق مرادفًا لمصدر آخر.

وقد وردت هذه الظاهرة في أربعة مواضع.

يقول:

(١) يلومونني انْ هِمْتُ وَجْدًا بِحُسنِها   وأيُّ امرئٍ بالحُسْنِ لَيسَ يَهِيمُ[1]؟

فقد ناب المصدر «وَجْدًا» عن مصدر الفعل «هَامَ» وهو «هَيْمًا»[2]. والفعلان

---

(١) الديوان ج٣، ص٥١٠.

(٢) للفعل هام مصادر أخرى، إذ يقال، هام بها هَيْمًا وهُيُوما وهَيَمانا وتَهْيَامًا. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة: هيم، ص٤٧٣٩.

«وَجدَ» و«هَامَ» بينهما صلة وثيقة، فالوَجْدُ هو شدة الحب[1]، والهُيام هو الجنون من العشق[2] وبدهي أنه لا يحدث إلا بعد حب شديد.

وليس أدل على قوة العلاقة بين الفعلين - وبالتالي بين المصدرين - من أنه يقال رجلٌ هيمانُ أي محبٌ شديدُ الوَجْدِ[3]. فالهُيام والوَجد من حقل دلالي واحد ولكن بينهما درجات متفاوتة.

(٢) بَخِلَتْ علينا بالسَّلامِ ضَنَانَةً　　　وَجِيدُكِ مَطْرُوقُ الفِنَاءِ كَرِيمُ[4]

إذْ ناب المصدر «ضنانة» عن مصدر الفعل «بَخِلَ».

وثمة صلة قوية بين «الضنانة» و«البُخْل»[5]، فالضنين هو البخيل[6]، إلا أن المعنى الكائن في المصدر «ضنانة» أقوى مما في مصدر الفعل «بخل». فالضِّنُّ هو «الشيء النفيس المضنون به»[7]، فهو «ما تختصهُ وتضنُّ به، أي تبخلُ لمكانه منك وموقعه عندك»[8].

وعليه فإن المحبوبة قد ضنَّت بالسلام، لأن سلامها شيء نفيس لا تجود به إلا على من تشاء.

(٣) .... نَظَرَتْ ....　　　................................

إلى نِسْوَةٍ مِثْلِ الجُمَانِ تَنَاسَقَتْ　　　فَرَائِدُهُ حُسْنًا، وأَلِفَةُ الشَّمْلِ[9]

أي، تناسقت فرائده تناسقًا، فناب المصدر «حسنًا» عن مصدر الفعل «تَنَاسَقَ» من

(١) المرجع السابق مادة، وجد، ص٤٧٧٠.
(٢) المرجع السابق مادة، هيم، ص٤٧٣٩.
(٣) الديوان جـ٣، ص٥١٢.
(٤) المرجع السابق مادة، هيم، ص٤٧٤٠.
(٥) في البخل لغات أربع، البُخْل، والبَخْل، والبَخَل، والبُخُل، انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة، بخل، ص٢٢٢.
(٦) المرجع السابق مادة، ضنن، ص٢٦١٤.
(٧) المرجع السابق مادة، ضنن، ص٢٦١٤.
(٨) المرجع السابق مادة، ضنن، ص٢٦١٤.
(٩) الديوان جـ٣، ص٤٦.

حيث تناسُق عِقْد اللؤلؤ يعنى انتظامَ حباته في شكل واحد ونظام موحد[1]، وبه شُبه هؤلاء النسوة الفاتنات.

والتناسق في أى شيء لا بد أن يَتْبَعَهُ «حُسْنٌ» فيه. و«الحُسْنُ ضِدُّ القُبْحِ ونَقِيضُهُ»[2]، ومن الأَوْلَى أن يكون هذا الحسنُ سِمَةً في هؤلاء الحسان.

(٤) رَأَى مُقْلَتِي تَرْعَى رِيَاضَ جَمَالِهِ فَعَاقَبَهَا حَدَّيْنِ، بِالسُّهْدِ وَالدَّمْعِ[3]

إذْ ناب المفعول المطلق «حدين» عن مصدر الفعل «عاقب»[4]. والحَدُّ هو ما يمنع المُذْنِبَ عن المعاودة[5]. فكأن الحب ذنب حده السهد والدمع، أى هما عقاب للمحب.

ومن الملاحظ أن هذه المصادر المنصوبة قد يُمكن تأويل بعضها على النصب على التمييز أو المفعول له - أيضًا.

ب- مجئ المصدر نائبا عن الحال:

يقول:

تَدُورُ مَدَارَ الطَّوْقِ مِنْ حَيْثُ تَلْتَقِي مَسِيرًا، وَتَنْسَلُّ انْسِلالَ الأَرَاقِمِ[6]

والمعنى في قوله: «تلتقى مسيرا» أنها، أى الجداول، تتلاقى سائرة[7] باعتبار المصدر «مسيرا» حالًا.

والصلة أن الحال المنوب عنه «سائرة» اسم فاعل من الفعل «سار».

وقد جاز أن يَرِدَ المصدرُ نائبا عن الحال، إذ «من المصادر ما يقع في موقع الحال فيسد مسده، فيكون حالًا، لأنه قد ناب عن اسم الفاعل وأغنى غناءه»[8].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: نسق، ص٤٤١٢.
(٢) المرجع السابق مادة: حسن، ص٨٧٧.
(٣) الديوان جـ١، ص٢٣٦.
(٤) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٢٣٦.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: حدد، ص٧٩٩.
(٦) الديوان جـ٢، ص٣٤٢.
(٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٣٤٢.
(٨) المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٨٦هـ، جـ٣، ص٢٣٤.

ج- يجئ المصدر نائبا عن الصفة:

يقول:

تَرُوحُ وتَغْـدُو بَيْنَ الْخَنْـانِ دَوْحَة   سَقاها من الوَسْمِيِّ مُسْتَوْكِفٌ غَزْرُ[1]

إذ إن «غَزْر» مصدر للفعل «غَزُرَ»[2]، وجاء هنا بمعنى «غزير»[3] والوصف بالمصدر - هنا - للتأكيد والمبالغة.

ويظهر من خلال ظاهرة التناوب بين المصادر وجودُ صلة قوية بين المصدر المذكور وما هو منوب عنه، سواء أكان مصدرا أم حالًا أم صفة.

أما الإنابة عن مصدر الفعل المذكور في السياق فقد تكون بسبب العلاقة الوثيقة بين الفعل المذكور وفعل المصدر الوارد، وبالتالى بين مصدريهما، بحيث يصلح أحدهما للإنابة عن الآخر كما في «همت وجدا».

وقد يَرِدُ المصدر النائب عن مصدر آخر لأنه أكثر دلالة على المعنى المراد، من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة، كما في «بخلت ضنانة»، «وتناسقت حسنا».

وقد يكون المصدر المذكور بنفس معنى المصدر المنوب عنه، كما في «فعاقها حدين».

ويأتى المصدر نائبًا عن الحال، لأنه يؤدى دوره ويسد مسده، ويجئ كذلك نائبًا عن الصفة للتأكيد والمبالغة.

رابعًا: التناوب بين الحروف:

تتميز الحروف في الديوان بكثرتها العددية، وتنوع استخدامها، وهذه الكثرة وهذا التنوع يدلان على الثراء اللغوى عند الشاعر. والتناوب بين الحروف يشير إلى مدى القدرة على تطويع الحرف بحيث يأتى بديلًا عن حرف آخر دون إخلال بالمعنى المراد. وقد تحدث إضافة دلالات جديدة إلى هذا المعنى.

---

(1) الديوان جـ٢، ص٦٤.

(2) يقال: غَزُرَ يَغزُرُ غَزارة وغَزْرًا وَغُزْرًا، أى أن للفعل «غزر» ثلاثة مصادر. ابن منظور، لسان العرب، مادة: غزر، ص٣٢٥١.

(3) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٦٤.

وقد نبه ابن هشام إلى أن هناك أمورًا اشتُهِرَتْ بين المعربين والصواب خلافها، من ذلك قولهم إن بعض حروف الجر ينوب عن بعض[1]. فيرى أن الحرف باقٍ على معناه وأن العامل ضمن معنى عامل يتعدى بذلك الحرف، لأن التجوز في الفعل أسهل منه في الحرف»[2].

ونرى أن في هذا مشقة في التضمين والتأويل، فإنه لا مانع في المجال الشعرى من التجوز في الحرف، على أساس أن وجود حرف بديل عن حرف آخر في السياق قد يؤدى إلى حضور معنيين: المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور، والمعنى المتخيَّل بافتراض الحرف المقصود. ولعل ذلك يتضح فيما يلي:

أولًا: الحروف أحادية البناء:

(١) الباء:

«الباء المفردة حرف جر لأربعة عشر معنى»[3] كما أحصاها ابن هشام في مغنى اللبيب، وقد ورد نائبا عن غيره في خمس حالات في ديوان البارودى هي:

١- ورود الباء بمعنى «مَعَ».

يقول:

فَمَا رَوْضَــةٌ غَنَّــاء بَاكَرَها الحَيَا   **بأوْطَفَ سَاجٍ، أَشْعَلَ البَرْقَ سَاجِم**

....

بِأَلْطَفَ مِنْ أخلاقِهِــمْ وَصِفَاتِهِــمْ   ....[4]

أى باكرها الحياة مع أوطف ساجٍ، أى سحاب أوطف بمعنى قريب من الأرض[5].

وذِكْرُ الباء بدلاً من «مع» يبرز معنى الارتباط بين الحيا (المطر) والسحاب. وَوَضْعُ «مع» بدلًا من «الباء» يُظْهِرُ أن ثمة مصاحبة بينهما.

فالمعنى المفهوم - وفقًا للحرف المذكور - هو الإلصاق والارتباط، والمعنى المتخيَّل بوجود «مع» هو المصاحبة.

---

(١) ابن هشام، مغنى اللبيب، مطبعة الحلبي، جـ٢، ص١٨٠.
(٢) المرجع السابق جـ٢، ص١٨٠.
(٣) المرجع السابق جـ١، ص٩٥.
(٤) الديوان جـ٣، ص٣١٠، ٣١٢.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٣١٠.

ب- ورود الباء بمعنى «على» الاستعلائية:

يقول:

لَوَيتُ به كفّي، وأطْلَقْتُ ساعِدي ... وقلتُ لِنفري، وَيْكِ قائض على رَسْل[1]

والمعنى الظاهر من السياق: لويت بالنصل كفي[2]، أى الاحتواء والضم. والمعنى المتخيّل: لويت كفي على النصل، أى أمسكته بقوة.

ج- ورود الباء بمعنى «من» التي للتبعيض:

يقول:

كَيْفَ لاَ تَهْتِفُ الحَمَامُ عَلَيْهِ ... وهْيَ تُسْقَى به سُلاَفَةَ قَنْدِ[3]

أي: تُسقى منه....، أى من النيل.

والمعنى في «تسقى به» أن ثمة مساعدة من النيل ومعاونة منه في سقى الحمام. وفي «تُسقى منه....» دلالة على أن هذه السلافة - وهي أفضل الخمر - هي بعض ما في هذا النيل.

د- ورود الباء بمعنى «في» الظرفية:

يقول:

شِعْرٌ جَمَعْتُ به ضُرُوبَ مَحَاسِنٍ ... لَمْ تَجْتَمِعْ قَبْلي لِجِنّي مُلْهَمِ[4]

فالمعنى على وجود الباء أن شعره هو سبب وجود هذه المحاسن، وعلى تقدير في أنه قد جمع في شعره محاسن لم تجتمع لشاعر غيره.

هـ- ورود الباء بمعنى «عند»:

يقول:

وبي من ضميم القرب حوْزاء طَلَّةً ... نحيلة مجرى البند، رَيّا المَعاصِم[5]

---

(1) الديوان جـ٣، ص٩١.
(2) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٩١.
(3) الديوان جـ١، ص٢٦١.
(4) الديوان جـ٣، ص٤٩٦.
(5) الديوان جـ٣، ص٤٢٤.

يريد.. «وعندى حوراء طفلة.....

والمعنى الظاهر من البيت أن هذه المحبوبة ملاصقة له، فهى جزء منه، والآخر المتخيَّل يوحى بالامتلاك والاستئثار.

(٢) الفاء:

ورود الفاء بمعنى واو العطف:

يقول:

قفا بى قليلًا، وانظرا بى، أشْتفى   بلثم الحصى بين اللّوى فالتّعانم[١]

يريد: «بين اللوى والتعانم»[٢].

والمعنى على وجود «الفاء» فيه إسراع إلى تقبيل منازل الحبيبة ولهفة إلى ذلك، وعلى تقدير «الواو» يعنى الرغبة فى لثم حصى ديار الهوى دونما تمييز بينها.

(٣) اللام:

أ- ورود اللام بمعنى «إلى» الجارة:

يقول:

نتسابقْ فى المكارم تعلُ قدْرًا   فسَبْقُ النّاس للخيرات تعْلُ[٣]

وعلى وجود «اللام» فالمعنى أن سبق الناس فى المكارم هو للخيرات تصل أى غلبة لها وإعلاء لشأنها، وعلى تقدير «إلى» يكون المعنى أن سبقك الناس إلى الخيرات فوز لك ونصر.

ب- ورود اللام بمعنى «على» الاستعلائية:

يقول:

نحنُ فى الحُبِّ سَواء   كُلنا يَبْكى لغُصْن[٤]

---

(١) الديوان جـ٣، ص٢٩٥.

(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٢٩٥. وقد ذكر بعضهم أن الفاء «لا تفيد الترتيب فى البقاع ولا فى الأمطار». ابن هشام: مغنى اللبيب، جـ١، ص١٣٩.

(٣) الديوان جـ٣، ص٢١٦.

(٤) الديوان جـ٤، ص١٤١.

والمعنى الظاهر، كلنا - أي هو والحمامة - يبكي للغصن حتى يرق لنا ويشاركنا همومنا، والمعنى المتخيَّل: أننا نبكي ونحن على الغصن.

ج- ورود اللام بمعنى «من» التي للتبعيض:

يقول:

فما مَضَتْ ساعةٌ، أوْ بَعْضُ ثانيةٍ ... إلاَّ ولِلصَّيْدِ في ساحَاتِنا نُـزُلُ[1]

وعلى وجود اللام في «للصيد في ساحاتنا نزل» فالمعنى أن ما صدناه كان له في دُورنا منزل ومستقر، وعلى تقدير «من» يكون المعنى أنه كان مما صدناه طعام وفير وخير كثير[2].

د- ورود اللام بمعنى «في» الظرفية:

يقول عن الخمر:

لَعِبَ الزَّمـانُ، فَغَـادَرَ جِسْمَهَا ... شَبَحًا تَحَارُ لِدَرْكِهِ الأفْهَامُ[3]

فثمة معنيان: الأول أن حيرة هذه العقول مردها أنها تحاول معرفة الحقيقة... والثاني أن هذه العقول حائرة في إدراك هذه الحقيقة.

ثانيًا: الحروف ثنائية البناء:

(١) إنْ:

ا- ورود «إن» بمعنى «قد» التي للتحقيق:

يقول:

والنَّاسُ شتى وإنْ هُمُ اجْتَمَعُـوا ... في وَاحِدٍ لَيْسَ قَبْلَـهُ أحَـدُ[4]

إذ المقصود «بالواحد الذي ليس قبله أحد» آدم عليه السلام، وبذا لا تكون «إنْ» - في هذه الحال - إلا بمعنى قد، ويكون التقدير، «والناس شتى وقد اجتمعوا في واحد.....

(١) الديوان جـ٣، ص١٦٦.
(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص١٦٦.
(٣) الديوان جـ٣، ص٣٢٣.
(٤) الديوان جـ١، ص٢٨٦.

ويقول:

رَضِيتُ من الدُّنيا وإن كُنْتُ مُثْرِيًا ... بعِفّةِ نَفْسٍ لا تَميلُ إلى الوَفْرِ[1]

فهذا البيت من قصيدة نظمها في منفاه بسرنديب، يؤكد فيه - من خلال التركيب المبدوء بـ«إنْ» - أنه كان مثريًا أي غنيًا، فالمعنى: «رضيت من الدنيا وقد كنت مثريًا.....

ب- ورود «إنْ» بمعنى «لَوْ» الشرطية:

والفرق بين «إنْ» و«لَوْ» - وهما أداتا شرط - أنَّ «إنْ» تتسم بسمتين أساسيتين:

الأولى: أنها تفيد الشك، أى تفتقر إلى التأكيد.

والأخرى: أنها تأتى للاستقبال، أى «لعقد السببية والمسببية في المستقبل»[2].

أما «لَوْ» فهى تأتى للماضي، وتفيد «تقييد الشرطية بالزمن الماضى»[3]، كما أنها «تكون حرف شرط للمستقبل»[4]، إلا أنَّ المضى فيها أوضح من الاستقبال، فهى «شرط للماضى غالبا»[5].

ومن أمثلة ورود «إنْ» بمعنى «لَوْ» قوله:

قَدْ يَرْفَعُ العِلمُ أقوامًا وإنْ تَرِبُوا ... ويَخْفِضُ الجَهْلُ أقوامًا وإنْ خَزَنُوا[6]

أي: ولو تربوا... ولو خزنوا.

وقوله:

دَعِ المَخافَةَ، واعْلَمْ أنَّ صاحِبَها ... وإنْ تَحَصَّنَ لا يَنْجُو من الغِيَلِ[7]

أى.. ولو تحصن..

وقد وردت «إنْ» بمعناها الشرطى الحقيقي في ثلاثة وتسعين ومائتي بيت..

(١) الديوان جـ١، ص١٤.
(٢) ابن هشام، مغنى اللبيب، جـ١، ص٢٨٦.
(٣) المرجع السابق جـ١، ص٢٠٥.
(٤) المرجع السابق جـ١، ص٢٠٨.
(٥) السيوطي، همع الهوامع، شرح جمع الجوامع، جـ١، ص٦٤.
(٦) الديوان جـ٤، ص٣٦.
(٧) الديوان جـ٣، ص٢٦٨.

وجاءت بمعنى «قدْ» في واحد وثلاثين بيتا، وبمعنى «لَوْ» في ثلاثين بيتا في الديوان، ونخلص من هذا إلى حقيقتين:

الأولى: وهي خاصة، وتتمثل في تَمَسُّكِ «إنْ» - في الديوان - بشرطيتها وبمعناها الأصلي.

والأخرى: وهي عامة، وخلاصتها أنه ليس كل تركيب يحوى في سياقه الأداة «إنْ» يُعَدُّ تركيبًا شرطيًا؛ إذ الشرطية تعنى تعليق معنى على آخر، أو حدث على غيره[1].

(٢) أَوْ:

أ- ورود «أوْ» بمعنى واو العطف:

يقول:

فَيَا قَلْبُ صَبْرًا إنْ أَلَمَّ بِكَ النَّوَى   فَكُـلُّ فِـرَاقٍ أَوْ تَـلاَقٍ لَـهُ حَـدُّ[2]

وعلى وجود «أوْ» بمعناها الأصلي فثمة إيهام في المعنى، هل الحد للفراق أم للتلاقي.. أما عند تقدير «الواو» فالمعنى - حينئذ - أن كلاًّ من الفراق والتلاقي له حد.

ب- ورود «أوْ» بمعنى «حَتَّى»:

يقول:

فَلاَ تَبْرَحُوا أَوْ تَسْـأَلُوهَا، فَـرُبَّمَـا   أَغَاثَتْهُ، أَوْ جَاءَتْ بِوَعْدٍ مُقَارِبِ[3]

والمعنى الظاهري التخيير بين أمرين، والآخر تعليق الأمر الأول على حدوث الأمر الثاني أي، فلا تبرحوا حتى تسألوها[4].

---

(١) انظر، فتح الله أحمد أحمد سليمان، الجملة الشرطية في شعر البارودي- رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، (١٩٨٢م) ص٤، ٩.

(٢) الديوان جـ١، ص٢٢١.

(٣) الديوان جـ١، ص١٠٧.

(٤) في هذه الحالة «تضمر مع أوْ (أنْ) وذلك إذا كان معناها معنى حتى»، الرماني، معاني الحروف، ص٧٩. كما يكون الفعل المضارع الواقع بعد «أوْ» منصوبا بأنْ المضمرة. انظر، ابن هشام، مغني اللبيب، جـ١، ص٦٤.

(٣) «ما»

ورود «ما» بمعنى «مَن» الموصولة:

يقول:

لقد علقتْ ما ليس للنَّفس دُونها ... غناء، ولا منها لذى صبْوة وصْل[1]

و «ما» - باعتبارها اسمًا موصولاً - تأتى لغير العاقل، وقد وردت في الموضع السابق للعاقل.

والمعنى على وجود «ما» بمعناها الأصلي يفيد التعمية على هذه الحبيبة... وبمعنى «التي» فيه تصريح بهواه.

(٤) عن:

أ- ورود «عن» بمعنى «مِن» الجارة:

يقول:

مَضَى زمَنٌ لَمْ يأتنِى عَنْكَ قادِمٌ ... بِبُشْرَى، ولَمْ يَطلعْ علىّ بَرِيدُ[2]

وعلى وجود «عن» بمعناها يكون المعنى: لم يأتني قادمٌ ينوب عنك ويطمئني ببشرى.. وبتقدير «مِن»: لم يأتني رسولٌ منك.. ففي الأول إنابة، وفي الثاني حضورُ رسول فحسب.

ب- ورود «عن» بمعنى «الباء» الجارة:

يقول:

سَلْ مِصْرَ عَنّى إنْ جهلْتَ مكانَتِى ... تُخبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وعِزٍّ أقْدَمِ[3]

وثمة معنيان: الأول أن مصر تحكي لك - إنْ سألتها - عن الشرف والعز.. والآخر: أنك إنْ جهلت مكاني وسألت مصر عني فهي تخبرك بأمري، ثم تتجاوز ذلك إلى إخبارك بالشرف والعز الأقدم.

---

(١) الديوان جـ٣، ص٤٨.

(٢) الديوان جـ١، ص٢٢٠.

(٣) الديوان جـ٣، ص٤٨٨.

(٥) مِنْ:

أ- ورود «مِنْ» بمعنى «أمْ» الاستفهامية:

يقول:

أدُورُ، ولاَ أدْرِي وإنْ كُنْتُ حَازِمًا　　　يَمِينِي أدْنَى لِلْهُدَى مِن شِمَالِيَا[1]

أي: لا أدري... يميني أدنى للهدى أم شماليا[2]

وقد يكون هناك حذف لأداة الاستفهام في عجُز البيت، وتكون مِنْ - في هذه الحالة - واردة للفصل، إذ إنها دخلت على ثاني المتضادين[3]، والمعنى على هذا: لا أدرى أيميني أدنى للهدى من شماليا.

ب - ورود «مِنْ» بمعنى «عَنْ» التي للمجاوزة:

يقول:

أنَا الَّذِي عَرفَ الأيَامَ، وَانْكَشَفَتْ　　　لَـهُ سرائرهـا مِـنْ كُلِّ مُخْتَزَنِ[4]

والمعنى - على بقاء «مِنْ» بمعناها الأصلي - أن ما اكتُشِفَ من المختزنات يبين هذه السرائر ويوضحها.... وبتقدير «عَنْ» فالمعنى أن سرائر الأيام قد انكشفت عن كل ما تحتها من الخفايا والمختزنات[5].

ج- ورود «مِنْ» بمعنى «فِي» الظرفية:

يقول:

فَلَمْ يَبْـقَ مِـنْ كَـلْبٍ عَقُورٍ وَكَلْبَةٍ　　　مِنَ الحَيِّ إلاَّ جَاءَ بِالغَمِّ وَالخَبَالِ[6]

فـ «مِنْ» في عجُز البيت - وهي المعنية هنا - إذا كانت بمعناها الأصلي فهي تفيد الانتساب، أي انتساب هذه الكلاب إلى هذا الحي.. وإذا كانت بمعنى «في» أفادت الشمول والاستغراق، أي انطباق الحكم في البيت على كل كلاب الحي.

---

(١) الديوان جـ٤، ص٣٢١.
(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٤، ص٣٢١.
(٣) ابن هشام، مُغنى اللبيب، جـ٢، ص١٦.
(٤) الديوان جـ٤، ص٧٩.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٤، ص٧٩، ٨٠.
(٦) الديوان جـ٣، ص٢٥١.

(٦) في:

أ- ورود «في» بمعنى «مع»:

يقول:

ذكاء «أرسطاليس» في حلم «أحنف»　　　وهمّة «عمرو» في سماحة حاتم[1]

وعلى وجود «في» بمعناها الأصلي فالمعنى أن حِلْمَ الممدوح يشبه حِلْمَ أحنف، وهمته تماثل همة عمرو، وسماحته مناظرة لسماحة حاتم. وعلى اعتبارها بمعنى «مع»[2] فالمعنى أن الممدوح يجمع في شخصيته كل هذه الصفات مجتمعة دونما فصل بين صفة وأخرى، فالصفات في المعنى الأول متفرقة وفي الثاني متحدة.

ب- ورود «في» بمعنى «على» الاستعلائية:

يقول:

وبوارق تنهلّ فينا بالندى　　　وصواعق تنقضّ في الأعداء[3]

والمعنى على بقاء «في» في شطري البيت فيه استغراق.. وعلى تقدير «على» فيه استعلاء.

ج- ورود «في» بمعنى «من» التي للتبعيض:

يقول:

هجرت لها أهلي، وفارقت جيرتي　　　وغاضبت في الخلّان من كان راضيا[4]

أي: وغاضبت فيهم رضاءهم.... أو وغاضبت منهم من كان راضيًا[5].

د- ورود «في» بمعنى «لام» الجر:

يقول:

فغيم يخاف المرء سورة يومه　　　وفي غده ما ليس من وقعه بُدُّ[6]

---

(١) الديوان جـ٣، ص٢٩٩.
(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٢٩٩، ٣٠٠.
(٣) الديوان جـ١، ص٧١.
(٤) الديوان جـ٤، ص٢٢٠.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٤، ص٢٢٠.
(٦) الديوان جـ١، ص٢١٨.

أي: في أي شيء يكون خوف المرء؟... أو لم يخاف هذا المرء؟

ففي الأول سؤال عن مكمن الخوف... وفي الثاني استفهام عن سببه.

هـ- ورود «في» بمعنى «إلى» الجارة

يقول:

قَدْ حَبَّبَ المَوْتَ كُرْهُ الضَّيْمِ فِي نَفَرٍ لَوْلَاهُمُ لَمْ تَدُمْ فِي العَالَمِ النِّعَـمُ[1]

فإبقاء «في» يجعل في المعنى شمولاً واستغراقًا، فهؤلاء الأباة قد أحبوا الموت كلهم.. وبتقدير «إلى»[2] يصير المعنى فيه جَلَبٌ، فَكُرهُ الضيم هو الذي جَلَبَ حُبَّ الموت إلى هؤلاء الأحرار.

و- ورود «في» بمعنى «الباء» الجارة

يقول:

لَهُ بِالفَلَا شُغْلٌ عَنِ المُدْنِ وَالقُرَى وَفِي رَائِدَاتِ الخَيْلِ شُغْلٌ عَنِ الأَهْلِ[3]

والمعنى على وجود «في»: أن «الشغل عن الأهل» سمة من سمات «رائدات الخيل»، وهي حياة المقامرة، وبتقدير الباء فالمعنى: أن شغله عن الأهل مرتبط برائدات الخيل.

(٧) لـــم:

ورود «لَمْ» بمعنى «لا» النافية

يقول:

فَثِقِي بِمَا تُمْلِيهِ أَلْسِنَةُ الهَوَى وَهِيَ الدُّمُوعُ، فَحَقُّهَا لَمْ يَدْفَعِ

لَا تَحْسَبِي قَوْلِي خَدِيعَةَ مَاكِرٍ إِنَّ الوَفِيَّ بِعَهْدِهِ لَمْ يَخْدَعِ[4]

أي: «لا يدفع» و«لا يخدع»[5].

---

(١) الديوان جـ٣، ص٥٣٩.

(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٥٣٩، ٥٤٠.

(٣) الديوان جـ٣، ص٨١.

(٤) الديوان جـ١، ص٢٢٨.

(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ١، ص٢٢٨.

ولو استبدل «لا» بـ«لم» لأصبح الفعلان مرفوعين، مما يؤدى إلى الإقواء[1].

(٨) استعمال «يا» لنداء القريب:

حرف النداء «يا» يستخدم لنداء البعيد، وقد نُودى به القريب في قوله:

يَـا قَلْـبُ، مَـالَـكَ لاَ تُفِيـقُ ... مِـنَ الهَـوَى؟ يَا قَلْـبُ مَالَكَ؟[2]

إذ جعل قَلبَهُ - وهو المخاطَب - في مكان بعيد، أو كأنه لا يعرف أين قلبه الذي عشق[3].

وقد يكون نداؤه للقريب باستخدام «يا» تأكيدًا للمعنى وتقوية له، ودليل ذلك تكرار كل من النداء «يا قلب» والاستفهام «مالك» في عجُز البيت.

ونخلص إلى أن «يا» حرفٌ موضوع لنداء البعيد حقيقةً أو حكمًا، وقد ينادى بها القريب توكيدًا، وقيل هى مشتركة بين القريب والبعيد[4].

ويبدو جليًا من دراسة ظاهرة التناوب بين الحروف في صورها المختلفة كيف أن إحلال حرف محل حرف آخر يؤدى إلى جلب معنيين في السياق، المعنى المفهوم من وجود الحرف المذكور، والمعنى المتخيل بافتراض الحرف المنتظر.

ثالثًا: الحروف ثلاثية البناء:

(١) إلى:

أ- ورود «إلى» بمعنى «في» الظرفية:

يقول:

فَقَدْ تَرَكَتْنِي سَاهِيَ العَقْلِ سَادِرًا ... إِلَى الغَيِّ لاَ عَقْـدٌ لَدَيَّ وَلاَ حَلّ[5]

أى أن السَّدَر - وهو التحير - سيسير به إلى طريق الغى - أى الضلال... أو أنها - أى عيون الحسان - قد تركته حائرا في الغى.

(١) الإقواء هو اختلاف حركة المجرى بكسر وضم، وهو عيب من عيوب القافية.
(٢) الديوان جـ٢، ص٣٧٥، وقد ورد في موضع آخر بالديوان جـ٣، ص٢٥٤.
(٣) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين.
(٤) ابن هشام، مغنى اللبيب، جـ٦، ص٤١.
(٥) الديوان جـ٣، ص٤٤.

ب- ورود «إلى» بمعنى «اللام» الجارة:

يقول:

فَمَنْ إلى مَلْجَأ الضَّعيفِ إذا ... أقْبَلَ لَيلٌ واطبقتْ ظُلَمَهْ[1]

فثمة معنيان، الأول «فمن يندب، أو يسارع إلى إعانة الضعيف، وإجارته؟»[2]. والثاني «فمن يُرتجى لحماية الضعيف؟»[3].

(٢) أمـــا:

ورود «أمَا» بمعنى «ألاَ» الاستفتاحية:

يقول:

أما وَهِـلالٍ فِي دُجُنَّـةِ طُـرَّةٍ ... يَلُـوحُ وَدُرٍّ فِي عَقِيقٍ مَبَاسِـم

لَقَدْ أَوْدَعَ البَيْنَ المُشِتُّ بِمُهْجَتِي ... نُدوبًا، كأثرِ الوَشْمِ مِنْ كَفِّ واشِم[4]

فـ«أمَا» حرف استفتاح بمعنى «ألاَ»، وهو يأتي بهذا ويكثر قبل القَسَم[5].

(٣) علَى:

أ- ورود «علَى» بمعنى «لام» التعليل:

يقول:

مَضَـى وأقَمْنَـا بَعْـدَهُ فِي مَـأتَم ... عَلَى الفَضْلِ نَبْكِيهِ بِالحُزْنِ قَاتِي[6]

والمعنى على وجود «علَى»، أن المأتم قد أقيم على الفقيد وهو الفضل، وعلى تقدير «اللام» أن حزننا - على المرثي - كان لفضله وإحسانه[7].

---

(١) الديوان جـ٢، ص٤١٨.

(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٤١٨.

(٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٤١٨.

(٤) الديوان جـ٣، ص٢٨٤، ٢٨٥.

(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٢٨٤، وابن هشام، مغني اللبيب جـ١، ص٥٢.

(٦) الديوان جـ٤، ص٩٩.

(٧) انظر شرح البيت بالديوان جـ٤، ص٩٩.

ب- ورود «عَلَى» بمعنى «مَعَ»

يقول:

أصْبُو إليْهَا عَلى بُعْدٍ، وَيُعْجِبُني ... أنّى أعيشُ بها في ثَوْبِ إملاقِ[1]

أى أصبو إلى روضة النيل على البُعْدِ.. أو أصبو إليها رغم بعدى عنها[2]. فالمعنيان يختلفان من حيث إن في الثاني مفارقة.

ج- ورود «عَلَى» بمعنى «الباء» الجارة

يقول:

أتَزْعمنى خِلاًّ وتَهْجُرُ ساحَتى ... عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ؟ إنَّ ذَا لَعَجيبُ[3]

أى: وتهجر ساحتى غير معتمد أى ذنب... أو وتهجر ساحتى بغير ذنب...

* * * * *

---

(١) الديوان جـ٢، ص٣٢٩.

(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٢، ص٣٢٩.

(٣) الديوان جـ١، ص١٢٣.

النتائج

يمكن إيجاز النتائج العامة المستخلصة من التناوب فيما يلي:

(١) أن استبدال فعل بفعل آخر، أو إحلال فعل محل غيره يؤدى إلى توسيع المعنى وإثرائه من حيث إن هذا الإحلال يجعل الفعلين مصطحبين، ومن ثم يصطحب المعنيان.

(٢) أن العلاقة بين الفعلين - الوارد والمنوب عنه - قد تصل إلى حد الترادف في الاستعمال، وقد تكون هذه العلاقة سببية، أى: أن أحد الفعلين مُسَبِّبٌ للآخر، كما في الفعلين، «أشتاقُ» و«أحبُّ» فالحب مسبب للشوق. وقد ترجع هذه العلاقة إلى اشتراكهما في الدلالة كما في «استقاد» و«بادَلَ». فالقَوَدُ هو قتل النفس بالنفس، والمبادلة تعنى أخذ شىء مكان غيره، ومن هنا يشترك الفعلان في الدلالة على معنى التعويض. وقد تنشأ هذه العلاقة من الارتباط المثالى بين الفعلين، ويُقصد به ما ينجز عن أحدهما من معانٍ ليست بالضرورة واقعة، وإنما وقوعها مفترض. ومثال ذلك الفعلان: «قرأ» و «فهم» فليس ضروريًا أن يتبع الفهمُ عمليةَ القراءة، لكن يُفترض أن يقترن بها.

وقد يكون بين الفعلين ارتباط عكسي، أى أن أحدهما عكس الآخر كما في «ترى» و«تسمع» كما قد يجمع بينهما الارتباطُ الجزئي، أى أن يكون أحد الفعلين من معانى الفعل الآخر، كما في الفعلين «قطَع» و «شَلَّ». إذ القطع أحد معانى الشلل.

(٣) أن التناوب بين الأسماء يُبْرِزُ إلى حد كبير ارتباط الشاعر الوثيق بالتراث الشعرى القديم، ويُظْهِرُ ثقافته العربية الأصيلة، إذْ إن الألفاظ الواردة في هذه الظاهرة مستمدة من البيئة البدوية في كثير من المواضع، ومن ثم فهى تعكس تأثُّره بالموروثات القديمة وتُبَيِّنُ محاكاته للقدماء، في الوقت الذي لم يغفل بعض مظاهر الحياة العصرية.

(٤) أن العلاقة بين الألفاظ الواردة والأخرى المنوب عنها قد تكون علاقة مكانية، بمعنى أن اسم المكان يَرِدُ بمعنى الاسم ذاته، وقد يكون اللفظ المذكور أكثر دلالة على المعنى المراد من مثيله المنوب عنه، كما قد تكون العلاقة بين اللفظين راجعة إلى اشتراكهما معًا في الدلالة وأحيانًا يصبح اللجوء إلى لفظ بعينه بدلًا من لفظ آخر ضرورة لتحقيق التجانس في السياق والمزاوجة بين صدر البيت وعجُزه.

(٥) أما في المصادر فالتناوب بينهما إما أنْ يَنْبُعَ من وجود علاقة بين ما هو مذكور ونظيره

المنوب عنه، أو أنّ المصدر الوارد أكثر دلالة على ما هو مقصود من حيث إنه يضيف إلى السياق دلالات جديدة. وقد تصل العلاقة بين المصدرين إلى حد الترادف بينهما في الاستعمال. أما إحلال المصدر محل الصفة فيأتي للمبالغة والتأكيد.

(٦) أن التناوب بين الحروف يعني إضافة معنى آخر إلى المعنى المُفترَض بوجود الحرف المقصود، أي أن إبدال «حرف بحرف لا ينجز عنه تعويضُ معنى بمعنى، بل إرداف معنى بمعنى، فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره منتظرًا هو بمنزلة حضور معنى الحرف المستعمل»[1].

* * * * *

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٩٥، ٤٩٦.

الفصل الرابع

الحـــذف

قضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي.

ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقّي شحْنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود.

وعملية التخيل هذه - التي يقوم بها المتلقي - تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسِل والمتلقّي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسِل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقّي.

والحذف لا يحسن في كل حال، إذ ينبغي ألا يَتْبَعَهُ خللٌ في المعنى أو فسادٌ في التركيب، لذا لا بد أن يتأكد المرسِل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله.

ومن خصائص العربية أن فيها أنماطًا متعددة من الحذف، فهي لا تكتفي «بالاستكثار من الحذف، ولكنها تنوعه أيضًا، حتى لو قال قائل: إن العربية هي لغة الحذف ما كان عليه من ذلك بأس»[1].

وقد اختلف المنظور النحوي عن مثيله البلاغي في النظر إلى هذه القضية، فالنحاة يبحثون الحذف من منطلق يجوز أو لا يجوز، فمما يجوز حذفُهُ - مثلًا - تمييز «كم» الاستفهامية إذا دلّ عليه دليلٌ، كما يجوز - عندهم - حذف حرف الجر «رُبَّ» وبقاء عمله. ومثالُ ما لا يجوز حذفه الفاعلُ ونائبُهُ.

وتظهر علةُ ذلك في كون هؤلاء النحاة لا يجيزون حذف العُمدة أو ما يقوم مقامه ويحل محله، ولذا لم يحذفوا الفاعلَ أو النائب عنه، في الوقت الذي حذفوا فيه ما يُعَدُّ من المُكمِّلات مثل المفاعيل - ويدخل ضمنها تمييزُ «كم» الاستفهامية - لأنها مما يمكن أن يُحذف ولا يُحدث لبسًا عند المتلقي، إذ إن مثل هذا الحذف يكون في ظاهر اللفظ ولا

---

(1) مجمع اللغة العربية، كتاب الألفاظ والأساليب، القاهرة (١٩٧٧م) ص٢٣٢.

يكون في ذهن السامع، ذلك أن الحذف عند النحاة والبلاغيين معًا ليس نفيًا مطلقًا للمحذوف، وإنما هو عدم ظهوره في البناء الظاهري للجملة، وكأن المُعوَّل عليه عند الطائفتين هو قول ابن مالك حين قال: «وحذف ما يُعلم جائز».

كذلك تحدث النحاة عما يجب حذفُهُ مثل: خبر «لولا»، وخبر «لا» النافية للجنس، إذ تقديره في الحالين «موجود».

أما البلاغيون فيرون أن إيجاز الحذف ينبغي ألاّ يؤدي إلى غموض المعنى، إذ به تكون صورةُ الجملة مؤدية للمقصد البلاغي، وفي ذلك دلالة على تناولهم لظاهرة الحذف الذى حددوا ماهيته وكيفيته وعلة اللجوء إليه.

وأهمية الحذف - عندهم - تنبع من أنه يثير الانتباه، ويلْفت النظر، ويبعث على التفكير فيما حُذف، فتحدث عمليةُ إشراك للمتلقى فى الرسالة الموجهة إليه.

ويعنى ذلك أن البلاغيين كانوا على وعى بتأثير الحذف وقيمته فى التركيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذِّكر؛ لأن الذِّكر سَيْرٌ فيما هو مألوف من أساليب التعبير، والمألوف - أيًا كان - ليس له من الإثارة ما لغير المألوف.

فالحذف - إذن - خروج عن النمط الشائع فى التعبير أو هو خَرْقٌ للسنن اللغوية، ومن هنا كانت قيمته وتأثيرهُ.

ويتناول هذا الفصل بيان عدة أمور:

أولاً: ظاهرة حذف المسند إليه فى الجملة الاسمية، وهى تنقسم إلى ثلاث صور:

الأولى: حذف المسند إليه فى صدر البيت.

الثانية: حذف المسند إليه فى عجُز البيت.

الثالثة: حذف المسند إليه فى صدر البيت وعجُزه معا.

ثانيًا: دراسة ظاهرة حذف المسند والمسند إليه فى الجملة الفعلية، وهى تأتى فى أربع صور:

الأولى: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق عنهما.

الثانية: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به.

والثالثة: حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما.

والرابعة: حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الشائعة في الاستعمال العربي القديم.

ثالثًا: دراسة الحذف في الحروف، وفيه بحث للظواهر التالية:

(١) حذف همزة الاستفهام.
(٢) حذف «لا» النافية.
(٣) حذف «هل» بعد «أم» التي للإضراب.
(٤) حذف حرف النداء.

رابعًا: دراسة ظاهرة الحذف في التركيب الشرطي، وفيه بحث لظاهرتين اثنتين:

(١) حذف أداة الشرط وفعله.
(٢) حذف جواب الشرط.

وأخيرًا يعرّج الفصلُ على حذف الفَضَلات أو المُكَمّلات فيتناول المسائل التالية:

(١) حذف المفعول به وهو يأتي في ثلاث صور:
(أ) حذف المفعول به لفعل يتعدى في الأصل إلى مفعول به واحد.
(ب) حذف المفعول به الأول لفعلٍ يتعدى في الأصل إلى مفعولين.
(جـ) حذف المفعول به الثاني لفعلٍ يتعدى في الأصل إلى مفعولين.
(٢) حذف النعت.
(٣) حذف المنعوت وإبقاء النعت.
(٤) حذف المستغاث به.
(٥) حذف المستغاث لأجله.
(٦) حذف المعطوف عليه.

أولا: حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسيين هما: المسند إليه، والمسند.

والمسند إليه هو الفاعل ونائبه، والمبتدأ، واسم الفعل الناقص، واسم الحرف الناسخ، أما المسند فهو الفعل، واسم الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل الناقص، وخبر الحرف الناسخ.

والمقصود بالمسند إليه المحذوف فى الجملة الاسمية الذى نتناوله هنا هو المبتدأ، وقد ورد فى ثلاث صور:

الصورة الأولى: حذف المسند إليه فى صدور الأبيات:

ويبلغ عدد مواضع هذه الصورة ثلثمائة واثنين وعشرين موضعًا بنسبة ٥,٣٪ إلى مجموع أبيات الديوان، أى أنها تشكل ظاهرة لافتة للنظر.

وتتوزع هذه المواضع كما يلي:

(١) مائة وثمانية وستون موضعًا في الوصف.
(٢) ثلاثة وستون موضعًا في الغزل.
(٣) أربعة وأربعون موضعًا في المدح.
(٤) سبعة عشر موضعًا في الفخر.
(٥) خمسة عشر موضعًا في الذم.
(٦) سبعة مواضع في الرثاء.
(٧) سبعة مواضع في الهجاء.
(٨) موضع واحد في الزهد.

(١) حذف المسند إليه في الوصف:

ورد المسند إليه محذوفًا في مجال الوصف في مائة وثمانية وستين موضعًا.

وتشكل هذه الظاهرة نحو نصف عدد مواضع ظاهرة حذف المسند إليه، وكان المسند في هذه المواضع:

الخمر، والليل، والدهر، والنجوم، والسحاب، والبحر، والمطر، والحرب، والأهرام، والدّوح...

يقول عن الخمر:

خَضْراء دَارَ بِها الحَبَابُ، كأنَّها ... شَفَقٌ بدَتْ فيه نُجُومُ سَمَاء[1]

وعن الليل:

لَيْلٌ لحِيَاطِبِهُ حَيْرَى، وأَنجُمُهُ ... حَيْرَى، وساعاتُهُ في الطُّولِ كالحِجَجِ[2]

(١) الديوان جـ١، ص٧٢.
(٢) الديوان جـ٢، ص١٥٣.

ويقول:

دَهْرٌ يَفُرُّ، وَآمَالٌ تَسُرُّ، وَأَعْـ ... ـمَارٌ تَمُرُّ وَأَيَّامٌ لَهَا خُـدَعٌ[1]

والتقدير في ثلاثة المواضع السابقة:

«هي حمراء»، و«هو ليل»، و«هو دهر».

وحذفُ المسند إليه في هذه المواضع، وفي غيرها من المواضع التي وردت في مجال الوصف، يجيء بغرض التعظيم والتوقير وإضفاء المهابة على الوصف؛ فالمسند هو البحر، أو الليل، أو الحرب... كما يجيء هذا الحذف بهدف التشويق، ودليل ذلك كله وقوعُ المسند في كل هذه المواضع في أول صدر البيت، مما يجعل هذا المسند مفتاحًا للبيت ينطلق منه الشاعر، ويبنى عليه الأفكار والمعاني.

وتتردد في هذه المواضع التي جاءت في مجال الوصف ألفاظٌ بعينها يقع كل منها مسندًا مثل: «ملاعب» - ويقصد مسارح لَعِبه في طفولته ومجال أنسه ولهوه - وتأتي في ستة مواضع[2]، و «حمراء» - وهي الخمر - وتردُ في ثلاثة مواضع[3]، و«منازل» - وهي الأماكن التي بها ذكرياته - وتجيء في موضعين[4]، و«بلاد» - ويَعنى وطنه مصر - ويقع في موضعين[5]، و«صرحان» و«بناءان» - ويقصد الهرمين - ويَردان في موضعين[6]، ومثلهما «آيات» و «رموز» - وهي الأهرام - ويقعان في موضعين كذلك[7].

وتَرَدُّدُ هذه الألفاظ وأمثالها بما تحمله من معان دليلٌ يدعم استنتاجنا، أعنى أن حذف المسند إليه في هذه المواضع كان يهدف بث الهيبة والعظمة وجعل البيت ينبنى على هذه اللفظة التي تتصدره.

---

(١) الديوان جـ١، ص٢٦٣.

(٢) جـ١، ٨/٢٥٥، ٥/٢٦٤، جـ٢، ٣/٦٤، ٢/٢٣٥، جـ٣، ١/٣٤١، ٢/٥٧٨.

(٣) جـ١، ٤/٧٩، جـ١، ٣/١٣٣، جـ٢، ١/٣٢٤.

(٤) جـ١، ٣/٧٢، جـ٢، ٣/٢٦٧.

(٥) جـ٢، ٥/٣٤٧، جـ١، ٣/٢٢٧.

(٦) جـ٢، ٢/٥٣، جـ٣، ١/٢٢٦.

(٧) جـ٢، ١/٥٤، جـ٣، ١/٢٦٨.

(٢) حذف المسند إليه في الغزل:

وعدد مواضعه ثلاثة وستون موضعًا.

وقد صَوَّرَ الشاعرُ في هذا الغزل الحب، والشوق، والهُيام، ونظرة المحبوبة، وقدَّها، ومنزلَها، ووجهها، وعينيها.

يقول:

فتاةٌ لَها في مَنْصِبِ الحُسْنِ سَوْرةٌ   تُقَصِّرُ عَنْهَا الغِيدُ وَهْيَ رَوَاجِحُ[١]

ويقول:

هَيْفاءُ مَالَ بِهَا النَّعِيمُ فَخَطْوُهَا   دُونَ القَطَاةِ وَنُطْقُهَا إِيمَاءُ[٢]

والتقدير في الموضعين: «هي فتاة»، و «هي هيفاء».

وحذف المسند إليه في الغزل يأتي بغرض التعظيم وإنزال الموصوف منزلة كبيرة، فالمسند إما فتاته، أو نظرتها، أو قوامها، أو حبه..

يُضاف إلى هذا أن الحذف - هنا - يجيء بغرض تدليل الحبيبة، وبيان أنها ليست بحاجة إلى تعريف أو إشهار. وثمة ألفاظ تتكرر في الغزل، فلفظة «فتاة» - وهي محبوبته - تردُ ست مرات[٣]، والألفاظ التالية يجيء كل منها مرتين:

«حوراء»[٤]، و«نظرة»[٥]، و«خلاء»[٦] - ويقصد منازل أحبابه و«طَرْف»[٧]، و«صريع»[٨]، و«صريع هوى»[٩]، و«غزال»[١٠].

---

(١) الديوان جـ١، ص١٥٦.

(٢) الديوان جـ١، ص٦٦.

(٣) جـ١، ٢/١٥٦، ١/٢٠٦، جـ٢، ٢/٩، ١/١٤٦، جـ٣، ١/٤٩، جـ٤، ٢/٢٠٩.

(٤) جـ٢، ٢/١٠٤، ٤/٢٦١.

(٥) جـ١، ٣/٨٠، جـ٢، ٤/٣٧٠.

(٦) جـ١، ٥/٢١٠، جـ٣، ١/١٣٧.

(٧) جـ١، ١/١٤٥، ٢/١٥١.

(٨) جـ٢، ٦/٩، جـ٣، ٢/١٤٦.

(٩) جـ٢، ٣/٣٩، جـ٤، ٢/٢٢١.

(١٠) جـ٢، ٦/٢٨١، جـ٣، ٦/٤٣٨.

(٣) حذف المسند إليه في المدح:

وعدد مواضعه أربعة وأربعون موضعًا.

يقول عن حافظ إبراهيم:

لَبِقٌ بِتَصْرِيفِ الكَلَامِ يَسُوقُهُ ... مَا شَاءَ بَيْنَ سُهُولَةٍ وَعِـزَازِ[1]

ويقول عن الشيخ جمال الدين الأفغاني:

ذُو فِكْرَةٍ فَاضَتْ بِمَا أَوْدَعْتُ ... مِنْ حِكْمَةٍ، كَالعَارِضِ المُثْجِمِ[2]

ويمدح صديقه الشيخ حسينًا المرصفي فيقول في ثلاثة أبيات متتالية:

هُمَامٌ أَرَانِي الدَّهْرَ فِي طَيِّ بُرْدِهِ ... وَفَقَّهَنِي حَتَّى اتَّقَتْنِي الأَمَاثِلُ

أَخٌ حِينَ لاَ يَبْقَى أَخٌ، وَمُجَامِلٌ ... إِذَا قَلَّ عِنْدَ النَّائِبَاتِ المُجَامِلُ

بَعِيدُ مَجَالِ الفِكْرِ، لَوْ خَالَ خِيلَةً ... أَرَاكَ بِظَهْرِ الغَيْبِ مَا الدَّهْرُ فَاعِلُ[3]

وحذفُ المسند إليه في المواضع السابقة يأتي لإضفاء الهيبة والجلال على الممدوح، وتوقيره وتعظيمه.

والمدح - عند البارودي - يتسم بسمة أساسية، وهي أن كل الصفات المخلوعة على الممدوحين معنوية، فالممدوح «سهلُ الخليقة»، أو «متواضع» للقوم، أو «صادقُ الود»، أو «مهذبُ الطبع» أو «ألمعيّ»....

ولعل هذا راجع إلى أن كل من مدحهم كانوا أصدقاءه أو أساتذته، أو حكام البلاد، والثابت في ذلك أنه لم يتكسب من المدح شيئًا.

(٤) حذف المسند إليه في الفخر:

ويردُ في سبعة عشر موضعًا.

يقول البارودي عن نفسه:

وَقُورٌ، وَأَحْلَامُ الرِّجَالِ خَفِيفَةٌ ... صَبُورٌ، وَنَارُ الحَرْبِ مِرْجَلُهَا يَغْلِي[4]

---

(١) الديوان جـ٢، ص١٦١.

(٢) الديوان جـ٣، ص٥٥٦.

(٣) الديوان جـ٣، ص٧٦.

(٤) الديوان جـ٣، ص٧٨.

فالصفات التي خلعها على نفسه وافتخر بها كلها معنوية، فهو «وقُورٌ» و «صَبُورٌ» كما أنه «صَئُولٌ» و «هُمامٌ»، وسجيته هي:

مَجِيَّةُ نَفْسٍ لا تَمِيلُ مَعَ الهَوى ... وذِمَةُ عَهْدٍ بَيْنَ سَيفٍ ومُصْحَفِ[1]

سَجِيَّـــةُ نَفْـــسٍ أدْرَكَـــتْ مَـــا تُـرِيـــدُهُ ... مِنَ الدَّهْرِ، فَاعْتَاضَـــتْ عَنِ السُّكْرِ بِالصَّحْوِ[2]

ويقول عن قصيدة له:

كَالبَرْقِ فِي عَجَلٍ، والرَّعْدِ فِي زَجَلٍ ... والغَيْثِ فِي هَلَلٍ، والسَّيْلِ فِي هَمَلِ

غَرَّاء، تَعْلَقُهَا الأَسْمَاعُ مِنْ طَرَبٍ ... وتَسْتَطِيـرُ بِهَـا الأَلْبَابُ مِنْ جَذَلِ

حَوْلِيَـةٌ، صَـاغَهَـا فِكْرٌ أَقَرَّ لَهُ ... بالمُعْجِزاتِ قَبِيلُ الأُنْسِ والخَبَلِ[3]

والتقدير: هي - أي قصيدته - «كالبرق»، وهي «غراء» وهي «حولية».

ومن الملاحظ أن الصفات التي وصف بها قصيدته صفات معنوية.

ويقول في الفخر بقومه:

أُنَاسٌ إِذَا مَا أَجْمَعُوا الأَمْرَ أَصْبَحُوا ... ومَا هُمْ بِنَظَّارِينَ لِلغَيْمِ والصَّحْوِ[4]

والتقدير: هم (أو قومي) أناس.

أما عن دلالة حذف المسند إليه في الفخر فذلك كان للتفخيم والتعظيم.

(٥) حذف المسند إليه في الذم:

ويأتي في خمسة عشر موضعا.

ويُلاحظ عند تحليل تلك الظاهرة أن الصفات التي يُنْعَتُ بها من يذمه الشاعر قد تكون معنوية، كما في قوله:

مُتَلَـوِّنُ الأَخْـلاقِ بَيْنَ عَشِيرَةٍ ... جَهْلاً، كَمَا يَتَلَوَّنُ الشُّقْرَاقُ[5]

---

(١) الديوان جـ٢، ص٢٧٥.
(٢) الديوان جـ٤، ص٢٢٧.
(٣) الديوان جـ٣، ص٣٢، ٣٣.
(٤) الديوان جـ٤، ص٩١٠.
(٥) الديوان جـ٢، ص٣٠٧.

وقد تكون هذه الصفات غير معنوية، كما في قوله:

قِبَاحُ النَّواصِي والوُجوه، كأنَّهمْ　　لغَيْرِ أبي هَـذَا الأنَامِ جُنُـودُ[1]

والتقدير في الموضعين: «هو متلون الأخلاق»، و «هم قباح النواصي».

وَحَذْفُ المسند إليه في الذم يجيء لتحقير المذموم، والتهوين من شأنه، والحط من منزلته، كما أن هذا الحذف يفيد أن المذموم ليس بحاجة إلى تأكيد تلك الصفات التي نُعت بها، فهي متأصلة فيه.

وقد استُخْدِمت كلمةُ «قوم» في الذم، وكان المسند إليه محذوفًا كما استخدمت ذاتَ الكلمة في المدح.

ووردت كلمة «قوم» الواقعة مسندًا - في الذم - في موضعين، كان المسند إليه فيهما محذوفا، بينما وَرَدَتْ الكلمة في المدح في موضع واحد.

(٦) حذف المسند إليه في الرثاء:

ويقع في سبعة مواضع.

ويبدو من المواضع السبعة التي ورد المسند إليه فيها محذوفا في الرثاء أنه يرثى ابنته في ثلاثة منها، ويرثى رفاعة الطهطاوى في ثلاثة أُخَرَ، ويرثى وَلَدَهُ في موضع واحد.

يقول عن ابنته:

خُماسِيَّةٌ، لَمْ تَدْرِ مَا اللَّيْلُ والسُّرَى　　ولمْ للخَبيرُ عَنْ صَفْحَتَيْهَا السَّتَائِرُ[2]

والتقدير: هي (ابنته) خماسية.

ويقول عن رفاعة:

جَلالٌ يَفُوحُ المِسْكُ عَنْهَا مُحَدِّثًا　　ويُثْنِي عَلَى آثَارِهَا المَلَوَانِ[3]

أي: هي جَلالٌ.

والحذف في الرثاء كان - كما في الوصف والغزل والمدح والفخر - للتعظيم والإجلال.

---

(١) الديوان جـ١، ص٢٢٣.

(٢) الديوان جـ٢، ص٨٣.

(٣) الديوان جـ٤، ص١٠٥.

(٧) حذف المسند إليه في الهجاء:

ويأتي في سبعة مواضع.

وقد يُلصق الشاعرُ بمن يهجوه صفات معنوية، كما في قوله:

أهْوَجٌ، أحْمَقٌ، شَتِيمٌ، لَئِيمٌ ... أغْتَمٌ، أبْلَهٌ، زَنِيمٌ، عُتُلُّ[1]

وقد تكون هذه الصفاتُ غيرَ معنويةٍ، كما في قوله:

صُفْرُ الوُجُوهِ مِنَ الأحْقَادِ، تَحْسَبُهُمْ

- وَهُمْ - أصِحَّاءُ - في دِرْعٍ مِن السَّقَمِ[2]

والتقدير: «هو أهوج.....» و «هم صفر الوجوه». والحذف في الهجاء - تمامًا كما في الذم - كان للتحقير من شأن المهجوّ والتقليل من قيمته في الحياة، كما أن هذا الحذف يوحي بملازمة هذه الصفات للمهجوّ.

(٨) حذف المسند إليه في الزهد:

ويجيء في موضع واحد هو:

حَرَكَاتٌ سَوْفَ تَفْنَى ... ثُمَّ يَتْلُوهَا خُفُوتُ[3]

أي: «هي حركات».

والحذف - هنا - لتحقير شأن المسند «حركات».

من هذا نرى أن حذف المسند إليه ورد في مائتين وتسعة وتسعين موضعًا مفيدًا الإجلال والتعظيم، وذلك بنسبة ٩٣٪ تقريبًا إلى مجموع المواضع التي ورد المسند إليه محذوفًا فيها.

وجاء حذف المسند إليه بغرض التحقير والتهوين في ثلاثة وعشرين موضعًا بنسبة ٧٪ تقريبًا إلى مجموع مواضع ظاهرة حذف المسند إليه.

والملاحظ أن كل المواضع التي ورد فيها المسند إليه محذوفًا كان المسند واقعًا في أول صدر البيت، ماعدا بيتًا واحدًا ورد المسند فيه في آخر الصدر، يقول فيه:

---

(١) الديوان جـ٢، ص٢٣٦.

(٢) الديوان جـ٣، ص٥٨٥.

(٣) الديوان جـ١، ص١٤٦.

عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنِّـي، تَحِيَّـةً   يُوَافِيكَ فِي خُلْدٍ بِهَا المَلَكَانِ[1]

أي: «هي تحية......

ووقوع المسند «تحية» في آخر صدر البيت يفقده شيئًا من أهميته، ذلك أن ورود المسند في أول الصدر يعني أنه من الأهمية بحيث يتقدم على ما سواه ويبدأ مطلعُ البيت به، كما أن مجيء المسند في أول الصدر يجعل منه المحور الأساسي الذي يدور حوله معنى البيت.

ويعني ذلك كله أن البدء بالمسند يُضفي عليه أهمية يفتقد بعضها إذا تأخر.

الصور الثانية: حذف المسند إليه في أعجاز الأبيات:

ويأتي ذلك الحذف في عشرة مواضع.

يقول:

قَالَـتْ: فَهَلْ مِـــنْ دَوَاءٍ يُسْتَطَـبُّ بِـهِ

قُلْـتُ: الوِصَـــالُ، فَرَاحَـتْ وَهْـيَ تَبْتَسِـمُ[2]

أي قلت: هو (أو الدواء) الوصال.

ويقول:

كَلاَّ وَغَيْرِ الهُدَى إِلَى اللَّوْمِ مِنْ بَا   نٍ، وَلَكِـنْ مِـنَ الحِمَارِ أَضَلُّ[3]

أي: ... هو أضل.

وهذه الصورة - التي ورد فيها المسند إليه محذوفًا ووقع المسند في عَجُز البيت - تختلف عن سابقتها التي كان موقع المسند فيها في أول الصدر، فتأخُّرُ المسند أفقده بعضَ الأهمية فلم يعد هو محور البيت، بل صار جزءًا من المعاني التي يحتويها البيت.

الصورة الثالثة: حذف المسند إليه في صدر البيت وعَجُزه:

ويأتي هذا الحذف في موضع واحد هو:

---

(1) الديوان جـ٤، ص١٠٧.

(2) الديوان جـ٣، ص٤٤٥.

(3) الديوان جـ٣، ص٩٤١.

فإمَّـا عابـلٌ فـأصـونُ منـــه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وإمَّـا فـاجـرٌ فأصُـونُ عِرْضِي[1]

والحذف - هنا - يختلف عما سبق في أن المسند إليه محذوف بعد إمَّا مرتين، في صدر البيت وعجُزه،

والتأكيد واضح في الحذفين، ودليله البدء بالمسند بعد إمَّا، وتكرار إمَّا، ووجود الفاء في الفعل المضارع المكرر «أصُون»، كما تتضح أيضا الموسيقى في ألفاظ البيت:

فإمَّـا عابـلٌ فأصُـونُ منـــه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وإمَّـا فـاجـرٌ فأصُـونُ عِرضِـي

ثانيًا: حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية:

وَيَرِدُ هذا الحذف في أربع صور:

الصورة الأولى: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق:

تشيع ظاهرة وُرُود المفعول المطلق والاستغناء عن المسند والمسند إليه في التراث العربي شيوعًا كبيرًا، ومن هنا يبدو التأثر بالأساليب العربية التقليدية في شعر البارودي.

وقد وَرَدَ في هذه الظاهرة المفعول المطلق «مهلًا» سبع مرات[2]، ونظيره «صَبرًا» أربع مرات[3]، ثم كلٌّ من «رِفْقًا»[4]، و«عطْفًا»[5]، و«قصْدًا»[6]، و«عِراكًا»[7] مرة واحدة.

يقول:

مهْلًا أخا الجهْلِ، لا يُلهِيكَ ما نظرتْ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ عيْناكَ في هذِهِ الدُّنيا من الفِتَنِ[8]

التقدير: تمهَّلْ مهلًا...

يقول:

يا قلْبُ صَبْرًا جميلًا، إنَّهُ قدَرٌ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ يَجْرِي على المرْءِ من أسْرٍ وإطْلاقِ[9]

أي: يا قلب اصبر صبرًا...

---

(1) الديوان جـ٢، ص١٩٦.
(2) جـ١، ٦/٦٥، ١/١٣٤، جـ٢، ٦/١٠٢، ٦/١١٨، ٧/٢٦٣، جـ٣، ١/٢٥٧، جـ٤، ٦/٧٩.
(3) جـ١، ٦/١٣٤، جـ٢، ٤/٢٦١، ٦/٢٤٨، ٤/٣٣٢.
(4) جـ٢، ٦/٦٦.
(5) جـ٣، ٤/٤٤٣.
(6) جـ٣، ٦/٢٦٥.
(7) جـ٣، ١/٣١، وقد ورد في هذا الموضع مصدر آخر - بالإضافة إلى المصدر «عراكًا» - وهو «مُباشرةً».
(8) الديوان جـ١، ص٧٩.
(9) الديوان جـ٢، ص٣٣٩.

وهذه الظاهرة لم تُستخدم في الديوان إلا في مجال النصيحة، والاستعطاف والحض على شيء ما، والتعزية، فالمعاني المفهومة من المفعول المطلق المستخدَم لا توحي إلا بهذا.

وقد شذَّ عن ذلك موضعٌ واحد وَرَدَ فيه المفعول المطلق مسبوقًا بأداة استفهام «الهمزة»، مما جعل معنى البيت ينبني على هذا الاستفهام.

يقول:

أصَبْرًا عَلَى مَسِّ الهَـوَانِ وأَنْتُـمْ　　　عديدُ الحَصَى؟ إِنِّي إلى الله رَاجِعُ[1]

الصورة الثانية: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به:

ويأتي ذلك في موضع واحد.

يقول:

اللهَ في عيـنٍ جَفَـاهَا الكَـرَى　　　فيكمْ، وقَلْـبٍ قَدْ بَرَاهُ الغَرَامْ[2]

والتقدير: اتقوا الله.

والتصريح بالمفعول به وهو لفظ الجلالة «الله» - بعد حذف المسند والمسند إليه - ووقوعه في أول صدر البيت يُضفيان عليه - أي على لفظ الجلالة - مهابة وتوقيرًا.

الصورة الثالثة: حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما:

ويجيء ذلك في موضعين.

يقول:

فـأيـنَ الأُلَى شـادُوا، وبَـادُوا؟ ألَـمْ نَكُـنْ

نَحِـلُّ كَمَـا حَلُّـوا، ونَـرْحَـلُ مِثْلَمَا؟[3]

والتقدير: ... ونرحل مثلما رحلوا؟

إذ حُذف المسند والمسند إليه؛ لأنهما مفهومان من السياق في عجُز البيت.

.... نحل كما حلوا، ونرحل مثلما .... (رحلوا).

أداتا تشبيه: كما، مثلما.

---

(1) الديوان جـ2، ص22.
(2) الديوان جـ3، ص357.
(3) الديوان جـ2، ص297.

أفعال من جذر واحد: نحل، حلوا، ونرحل، رحلوا.

فعلان مضارعان: نحل، نرحل.

فعلان ماضيان: حلوا، رحلوا.

ونلاحظ من هنا أن الجملة الفعلية المحذوفة بفعلها وفاعلها لا بد أن تكون من جنس المذكورة «نرحل».

ويقول:

هِيَ مُهْجَةٌ ذَهَبَ الهَوَى بِشَغَافِهَا　　　مفقودة، إِنْ لَمْ تَمُتْ فَكَأنْ قد[1]

أي: فكأنها قد ماتت.

والحذف هنا يدل عليه الفعل المذكور «تَمُتْ».

أي أن الحذف في الموضعين إنما كان لوجود دليل بحيث إن المعنى لم يلتبس والتركيب لم يختل.

الصورة الرابعة: حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الشائعة:

ويأتي ذلك في موضعين:

يقول:

ألاَ بِأَبِي مَنْ كَانَ نُورًا مُجَسَّدًا　　　يفيض علَيْنَا بالنعيم رواؤه[2]

يقول:

ألاَ بِأَبِي مَنْ حُسْنُـهُ وَحَدِيثُه　　　إذا ما التقينا لَذَّةُ العَيْنِ والسَّمْعِ[3]

والتقدير في الموضعين: أفدي بأبي...

وحَذْفُ المسند والمسند إليه في مثل هذه التراكيب شائع في العربية، وهو لا يكون إلا إذا كان المفدى ذا منزلة عظيمة لدى الفادي، فهو في الموضع الأول صديقه «عبدالله باشا فكري»، وفي الموضع الثاني حبيبته، لذا فالموضعان تتصدرهما أداة الاستفتاح «ألا» التي تنبه السامع أو القارىء إلى ما بعدها.

---

(1) الديوان جـ1، ص197.

(2) الديوان جـ1، ص81.

(3) الديوان جـ2، ص235.

ثالثًا: الحذف في الحروف:

(١) حذف همزة الاستفهام:

ويرد ذلك في أربعة مواضع.

وحذف هذه الهمزة جائز سواء أتقدمت على «أم»، أم لم تتقدمها، والأمران ممثلان في المواضع الأربعة.

ويمثل الحالة الأولى - أعني أن تتقدم الهمزةُ على «أم» - موضعان.

يقول:

فتلكَ لآلٍ، أمْ ربيعٌ تفتّحتْ ... أزاهرُه، أمْ نظمُ ناظمِ؟[1]

وإذا عرفنا أن الشاعر يقصد باللآلئ - هنا - أبيات قصيدته التي نظمها في مدح خديو مصر «إسماعيل باشا» أدركنا أن حذف الهمزة جعل قوله: «فتلك لآل» يتحول من الإنشاء إلى الخبر، كأنه يشير إلى أبياته ويقرر: «فتلك لآل». فحذفُ الهمزة أضفى على المعنى إثباتًا وتقريرًا.

ويقول عن عصفور روضة:

يُصيحُ، فما أدري، لفرقةِ صاحبٍ ... كريمِ السجايا، أمْ يُغنّي لقادمِ؟[2]

وتقدير الكلام: أيصيح لفرقة صاحب أم يغنى لقادم؟.

فالشاعر يتظاهر بأنه لا يعرف سببَ صياح هذا العصفور ألأنه فارقَ صاحبا - وهو الخديوى سعيد - أم لأنه يستقبل بصياحه قادمًا عزيزًا - وهو الممدوح - سيتولى الولاية.

والبيتان السابقان من قصيدة واحدة، وحذف همزة الاستفهام فيهما جاء ملائمًا للغرض الذي نُظمت من أجله هذه القصيدة وهو المدح، إذ إن الشاعر كان يبدو - في الموضعين السابقين - وكأنه لا يعلم أي الأمور هو الصواب، وتلك مبالغة كانت مناسبة للمدح.

أما الحالة الأخرى التي تُحذف فيها همزة الاستفهام، ولا يأتى بعدها «أم» فتمثلها موضعان:

---

(١) الديوان جـ٢، ص٣١٣.

(٢) الديوان جـ٢، ص٢٩٧.

يقول:

تلوميني على عبرات عيني؟ ولولا الحبُّ لم تجرِ المآقي[1]

وحذف الهمزة - هنا - أكسبَ الكلام تقريرًا وإثباتًا، بل إن حذفها كان موافقًا لمقام الحزن والبكاء الذي يَقْصُر فيه النَّفَسُ وتختنق الكلمات، ومن ثم حُذفت الهمزة لأنها ثقيلة المَخْرج.

ويقول في الموضع الآخر:

أسَلُ الدِّيارَ عن الحبيبِ وفي الحشا دارٌ لـه مـأهـولـة ومقـامُ[2]

فحذفت همزة الاستفهام، والمعنى: أأسأل الديار عن الحبيب..... وحذفها في هذا الموضع كان ملائمًا للموقف الذي يَقِفُهُ الشاعر وهو موقف الحسرة على ما فات، ففي البيت حزنٌ منعَ الهمزة المجهورة من الظهور، فهو كسابقه، ويصح أن يكون الكلام في الموضعين خبرًا، تقديره في الأول: أنتِ تلوميني... وفي الآخر: إني أسأل... بحذف همزة الفعل في الثاني تخفيفًا.

(٢) حذف «لا» النافية:

ويأتي في صورتين:

الصورة الأولى: حذفها في جواب القسم:

ويجيء ذلك في سبعة مواضع.

يقول:

قلبي بهم كلِفٌ، وناظرتي عن حُسْنِهم تالله تنحرفُ[3]

أي: تالله لا تنحرف.

وحذف «لا» النافية يجوز «في جواب القسم إذا كان المنفي مضارعًا»[4]. وقد كانت الأفعال الواقعة في جواب القسم في المواضع السبعة مضارعة، وحذف حرف النفي لا

---

(١) الديوان جـ٢، ص٣٩٢.

(٢) الديوان جـ٣، ص٣١٥.

(٣) الديوان جـ٢، ص٢٨٧.

(٤) ابن هشام، مغني اللبيب، جـ٢، ص٧١.

يؤدي إلى التباس المعنى بالإثبات، «لأن الفعل الموجب بعد القسم تلزمه اللام والنون، فترك اللام والنون مشعر بأن الفعل منفي»[1]. إذ لو كان الفعل مثبتًا لوجب توكيده باللام والنون.

وفي موضعين من هذه المواضع كان الفعل الواقع في جواب القسم هو «أنسى». يقول:

فتالله أنسى عهدها ما ترنّمت ... بنات الضّحى بين الأراكة والرّند[2]

ويقول:

تالله أنسى ما حييت عهودة ... ولكلّ عهد في الكرام ذمام[3]

فالفعل «أنسى» يشكل حوالي ٢٨,٥٪ من جملة الأفعال الواقعة في جواب القسم، والتي وردت منفية، وكانت المواضع الخمسة الأخرى كما يلي:

«تالله تبْرَحُ»، و«تالله أغفلُ»، و«وربّك أدري»، و«أليّن يَشْرَبْنَ»، و«أليتُ أكذبُ نفسي».

أمّا عن الفعل «أنسى» فليس ثمة شك في أنه منفي، لا لتجرده من اللام والنون، أو لأنه لا يلتبس بالإثبات فحسب، بل لأن الموقف الذي يَقِفُهُ الشاعر وحديثهُ عن الوفاء والشوق في الموضعين السابقين ينفيان النسيان عنه، فالنفي في هذا الفعل أوضح من غيره من الأفعال الأخرى.

وقد ذُكرت «لا» النافية قبل الفعل «أنسى» الواقع في جواب القسم في موضع واحد فقط هو:

فوالله لا أنساك ما ذرّ شارقٌ ... وما حنّ طيرٌ بالأراك مهيّجا[4]

كأنه أراد تأكيد القسم، خشية أن يكون فيه شبهة إثبات، إذ إنه يرثي أمه، فأتى بـ«لا» النافية.

ووجود «لا» في جواب القسم - هنا - يؤكد حذفها من المواضع السابقة، ويبين أن الشاعر عَمَدَ إلى حذفها عمدًا.

---

(1) سيبويه، الكتاب، جـ٣، ص١٠٥

(2) الديوان جـ١، ص٢٠٦.

(3) الديوان جـ٣، ص٢٣٣.

(4) الديوان جـ٣، ص٤١٣.

الصورة الثانية: حذف «لا» النافية بعد «حتّى»:

ويجيء في موضع واحد يقول فيه:

ولا تَسَلْ أحَـدًا عونًـا على أمـلٍ   حَتَّى تَكُونَ أسيرَ الشُّكْرِ والمِنَنِ[1]

أي: حتى لا تكون...

وحذفها في الموضع السابق أفاد التأكيد، فهو يريد أن يقول: إنك إنْ تسل أحدًا عونًا على أمل تكن أسير الشكر والمنن.

فحذف «لا» بعد «حتى» جعل المعنى المتمثل في الشطر الثاني من البيت مُحَقَّقًا لا محالة إذا وقع المعنى المفهوم من شطره الأول.

(٣) حذف «هل» بعد «أم» التي للإضراب:

ويقع في موضع واحد فقط، هو:

هَـلْ لِلْمَكَارِمِ مَنْ يُحْيِي مَنَاسِكَهَا   أمْ لِلضَّـلالَةِ بَعْـدَ اليَوْمِ مِن هَادِي[2]

أي: أم هل للضلالة....

و«أم» في البيت للإضراب، أي: الإضراب عن المعنى الأول المتمثل في صدر البيت وإثباته للثاني المفهوم من عَجُزِه.

وحذف هَلْ - هنا - جعل المعنى الكائن في عجز البيت مُثْبَتًا، فكأنه قد تَيَقَّنَ بعد الاستفهام من أنه لا بد للضلالة من هادٍ، أو أن مجيء الهدى بعد الضلالة أهمُّ عنده من إحياء مظاهر الكرم، لذا أَضْرَبَ عن المعنى الأول وأَثْبَتَهُ للثاني.

(٤) حذف حرف النداء:

ويرد ذلك في ثلاثةَ عشرَ موضعًا.

ويرد حرف النداء في عدة مظاهر:

أ- قد يكون المنادَى مضافًا إلى ياء المتكلم، وموقعه صدارة البيت، وهو لفظة «خليلَيَّ». وعدد مواضع هذه الصورة أربعة.

---

(١) الديوان جـ١، ص٨٦.

(٢) الديوان جـ١، ص٦٥٠.

يقول:

خليليَّ! هذا الشوقُ لا شكَّ قاتلي

فميلا إلى «المقياس» إنْ خِفْتُمَا فقْدِي[1]

فمخاطبة الصديقين من عادات الشعراء. ويقال إن الشاعر عندما يفعل ذلك، إنما يخاطب واحدًا ويُخرج كلامه مخرج الخطاب مع الاثنين، لأن أدنى أعوان الرجل اثنان: راعي إبله وراعي غنمه[2].

وفي الأبيات الأربعة مسحة من الشوق والحزن واليأس والحسرة، وألفاظ الأبيات تشير إلى ذلك، ففي الموضع السابق نلحظ الألفاظ: الشوق وقاتل (وإضافته إلى ياء المتكلم)، وخاف، وفَقْد (وإضافته إلى ياء المتكلم).

ويقول في موضع آخر:

خليليّ، هل طَالَ الدُّجى؟ أم تقيَّدتْ كَواكِبُهُ، أمْ ضلَّ عن نهجِهِ الغَدُ[3]

هنا نجد الجمل الآتية:

«طَالَ الدُّجى»، و«تقيَّدتْ كَواكِبُهُ»، و«ضلَّ الغَدُ»، وكلها تعبر عن اليأس والحزن. والبيتان السابقان من قصيدة واحدة نظمها في منفاه بسرنديب يَبُثُّ فيها أشواقه إلى مصر.

ويقول في الموضع الثالث:

خليليّ! ما في الدَّهرِ أطولُ حسْرةً مِنَ المَرْءِ يَلْقَى فُرصَةً فيُخِيمُ[4]

وفيه نلمح الألفاظ: «الدهر»، و«حسرة»، و«يخيم».

ورابع هذه المواضع:

خليليّ! هلْ بَعدَ الصَّبَابَةِ سلْوَةٌ؟ وَهلْ لِشَبابٍ فاتَ بالأمسِ مَرْجِعُ؟[5]

(1) الديوان جـ1، ص255.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مطبعة صبيح بالأزهر (1378هـ - 1968م) ص4.

(3) الديوان جـ1، ص263.

(4) الديوان جـ3، ص464.

(5) الديوان جـ2، ص232.

ولمّا كان المنادَى - في الأبيات الأربعة - خليلَيْهِ، فليس ثمة داعٍ لأداة النداء، فهُما من القُرب والدُّنُوّ بحيث لا يحتاجان إلى نداء.

ب- ويَظْهَرُ ذاتُ المغزى من حذف حرف النداء في قوله مخاطبًا صاحبيْهِ:

فاسْتَوثِقا (أخَويَّ) مِنْ شالَيْكُما	وَذَرا المَطِيَّ تَمُوزُ بالأحْلاسِ[1]

وهذا المنادَى «أخويَّ» محذوف الأداة يَرِدُ في موضع واحد فقط هو السابق.

ج- وتتضح أيضًا ظاهرة حذف حرف النداء قبل الاسم المنادَى «رَبِّ» الذي يأتي متصدرًا البيت.

ويرد هذا في موضعين:

يقول:

رَبِّ! فَنَعْهُـمْ بِغُـرَيْبَتِهِمْ	وانْتَصِـفْ مِنْهُمْ بِمَا زَعَمُـوا[2]

ويقول:

رَبِّ، خُذْ لي مِنَ العُيُونِ بِحَقِّي	وأجِرْني مِنْ ظالِمٍ لَيْسَ يَتَّقي[3]

والبيتان يشتركان في سمات واحدة: فهما دعاء إلى الله، وهما يتساويان في عدد أفعال الأمر، ففي كلٍّ فعلان: ففي الأول: فنع وانتصف، وفي الثاني: أجر وخذ.

ويضاف إلى هذا أن الشطر الأول في الموضعين يبدأ بفعل أمر بعد المنادَى، وأن الشطر الثاني فيهما يتصدره فعلُ أمر كذلك.

ووجود هذه السمات كان مناسبًا الدعاء، وحذفُ أداة النداء عند الدعاء إلى الله لا يحتاج إلى بيان.

و «رَبِّ» - في الموضعين - منادَى منصوب بفتحة مقدرة مَنَعَ من ظهورها الكسرة التي جيء بها لمناسبة ياء المتكلم المحذوفة.

د- ويأتي المنادَى «رَب» - وهو بمعنى صاحب - مضافًا وواقعًا في صدارة البيت وأداة ندائه محذوفة، وذلك في موضع واحد هو:

---

(1) الديوان جـ1، ص167.

(2) الديوان جـ3، ص428.

(3) الديوان جـ2، ص326.

رَبَّ الفُتُوَّةِ، لا تَسِيقْ إلى عَذْلِي ... يَهِيجُ من مَسْوِ قلبي على مضض[1]

لذا لم يكن ثمة حاجة لأداة النداء، فالمعاتب إذن قريب إلى قلب مُعَاتِبِهِ.

هـ- وتحذف الأداة مع المنادَى المضاف إلى ياء المتكلم «مَوْلايَ» في موضع واحد، فيه - كما في سابقه - عتاب وشكوى.

يقول:

مَوْلايَ! قَدْ طَالَ مَرِيرُ النَّوَى ... فَكُلُّ يَوْمٍ مَرَّ بي أَلْفُ عَامْ[2]

وإذا علمنا أنه كان يعاتب صديقه وأستاذه الشيخ حُسَيْنًا المَرْصَفِي اتضحت علة حذف أداة النداء، تماما كما في سابقه، ودليل ذلك استخدامه للفظ «مَوْلى» الذي يعني الصاحب، والناصر، والحليف والصديق، والمحب..[3]. كما أن المنادَى يتصدر البيت.

و- كما تحذف أداة النداء مع المنادَى المضاف إلى غير ياء المتكلم في ثلاثة مواضع.

يقول:

إِلَيْكَ ابْنَ بَطْحَاءِ الكَلامِ تَشَذَّرَتْ ... بِرَكْبِ المَعَالِي لا يُكَفْكِفُهَا الزَّجْرُ[4]

والبيت قاله الشاعر في مدح صديقه عبدالله «باشا» فكري، لذا لم يكن هناك ضرورة لاستخدام أداة النداء، كما في سابقه.

ويقول:

أَرَاكَ الحِمَى! شَوْقِي إِلَيْكَ شَدِيدٌ ... وَصَبْرِي وَنَوْمِي فِي هَوَاكَ شَرِيدُ[5]

وهو يقصد بأراك الحمى، مصر، فالمنادى قريب منه.

ويقول في الموضع الثالث:

فَمَهْلًا بَنِي الدُّنْيَا عَلَيْنَا، فَإِنَّنَا ... إِلى غَايَةٍ تَنْفَتُّ فِيهَا المَرَائِرُ[6]

وهو يخاطب بهذا البيت أعداءه وظالميه.

---

(١) الديوان جـ٢، ص١٩٤.

(٢) الديوان جـ٣، ص٣٥٩.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ولى، ص٤٩٢١.

(٤) الديوان جـ٢، ص٦٨.

(٥) الديوان جـ١، ص٢٢٠.

(٦) الديوان جـ٢، ص١٠٢.

وقد تصدَّر البيتَ المصدرُ «مهلًا» الذي ناب مناب فعل الأمر، وَوَرَدَ المنادَى - كسابقه - مضافًا إلى غير ياء المتكلم.

وحذفُ حرف النداء في الموضعين الأول والثاني كان لقرب المنادَى، سواء أكان قربًا حقيقيًا أم قربًا معنويًا، وذلك في «ابن بطحاء الكلام» و «أراك الحمى».

أما الحذف في الموضع الثالث فيأتي للتحقير من شأن المنادَى والتقليل من مكانته، فالمنادَى - هنا - هم الأعداء المتجبِّرون.

ر- ويأتي المنادَى عَلَمًا مفردًا معرفةً في موضع واحد هو:

عبّاسُ، يا خيرَ المُلُوكِ عدالةً ... وأجلَّ مَن نَطَقَ امرؤٌ بثنائه

أوْلَيْتَني مِنْكَ الرِّضا، وَجَلَوْتَ لي ... وَجْهًا قرأتُ البِشْرَ في أثنائه[1]

والتقدير: يا عباس، وهو منادَى مبني على الضم في محل نصب؛ لأنه مفرد معرفة.

وحُذِفَ حرف النداء؛ لأن المنادَى - وهو الممدوح الخديوي عباس حلمي - قريب إلى الشاعر.

من هذا نرى أن حذف حرف النداء - بوصفه ظاهرة أسلوبية - قد ورد في ثلاثة عشرَ موضعًا، منها اثنا عشر موضعًا كان المنادَى فيها الرب، ومَنْ يحمل لهم الشاعر المودة والحب كالخديوي مصر، وصديقه عبدالله باشا فكري، وأستاذه الشيخ حسين المرصفي، وأخلائه وأصدقائه، وموضع واحد كان المنادَى فيه ممن يبغضهم المنادِي.

أما حرف النداء الذي يُقدَّر في كل صور الحذف السابقة فهو «يا»، ولا يقدر سواه عند الحذف[2]، ذلك أن «يا» هي أمُّ حروف النداء وأكثرها استعمالًا[3].

رابعًا: الحذف في التركيب الشرطي:

الجملة الشرطية تتركب من أداة الشرط وجملة الشرط وجملة جواب الشرط. والمعنى الكائن في جملة الجواب يرتبط بالمعنى المتمثل في جملة الشرط، بحيث يصبح التركيب الشرطي - في النهاية - تركيبًا واحدًا[4].

(١) الديوان جـ١، ص٦٩.

(٢) ابن هشام، مغنى اللبيب، جـ٢، ص٤١.

(٣) الرمّاني، معاني الحروف، ص٩٢، وابن هشام، مغنى اللبيب، جـ٢، ص٤١.

(٤) انظر، فتح الله سليمان، الجملة الشرطية في شعر البارودي، ص٩.

ومن المسائل المتعلقة بالحذف في التركيب الشرطي:

(١) حذف أداة الشرط وفعله:

وَرَدَ التركيب الشرطي الخالي من أداة الشرط وفعله، وذلك باستخدام الأمر في تسعةٍ وأربعين موضعًا.

وأداة الشرط وفعل الشرط قد يحذفان بعد الطلب، وشرط ذلك أن يلي هذا الطلبَ فعلٌ مضارعٌ مجردٌ من الفاء يُقصد به الجزاء.

يقول البارودي:

فاحْمِلْ بِنَفْسِكَ تَبْلُغْ مَا أَرَدْتَ بِهَا — فَاللَّيْثُ لا يَرْهَبُ الأَخْطَارَ إِنْ وَثَبَا[1]

فقد جاءت جملة الطلب «احمل» بصيغة الأمر، ثم الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع المجزوم «تبلغ»،وتقدير الكلام: فاحمل بنفسك، إن تحمل بنفسك تبلغ ما أردت.

أي: أن الفعل المضارع «تبلغ» مجزوم على تقدير أداة الشرط «إنْ». ويتضح هذا - أيضًا - في قوله:

واجْتَنِـــبْ مَـنْ لاَ تُشَـاكِلُـهُ — تَنْـجُ مِـنْ غَـدْرٍ وَمِـنْ غَبَنٍ[2]

ونلاحظ أن الشرطية والتعليق واضحان رغم حذف أداة الشرط وفعله، كما أن العلاقة التلازمية بين الجملتين «اجتنب»، و «تنج» ظاهرة في السياق.

والتركيب الشرطي بصورته هذه تتضح فيه صفتا السرعة والمباشرة، ويتسم بالإيجاز والتركيز.

وإذا عرفنا أن أكثر من نصف هذه التراكيب (نحو ٥٨٪) قد ورد في صورة حِكَمٍ وأمثالٍ سائرة، أدركْنا لِمَ كان اللجوء إلى مثل هذه التراكيب؛ فالحكمة لا بد أن تكون موجزة وسريعة، إذ إنها تُبرز معنًى ثريًا في تركيب لغوى بسيط؛ حتى تكون قريبة إلى الذهن، سهلة الفهم.

يقول:

فاقْرِنِ الحِلْمَ بِالسَّمَاحَةِ تَبْلُغْ — كُلَّ مَا رُمْتَ نَيْلَهُ مِنْ مُرَادِ[3]

---

(١) الديوان ج١، ص١٧٧.

(٢) الديوان ج٤، ص١٥٤.

(٣) الديوان ج١، ص٢٣٢.

ويقول:

فاعكفْ على العلم، تبلغْ شأوَ منزلةٍ ... في الفضلِ محفوفةٍ بالعزّ والكرمِ[1]

ويقول - أيضًا:

مَيِّـزِ الأشيـاءَ تـعـرفْ قـدْرَها ... ليستِ الدُّرّةُ مِنْ جنسِ الوَدَعْ[2]

ففي كل المواضع السابقة تتضح الحكمة، التي هي سمة أساسية من سمات الشعر عند البارودي.

(٢) حذف جواب الشرط:

تتعرض جملةُ الجواب في التركيب الشرطي للحذف إذا كان ثمة دليل عليها أو قرينة، بحيث لا يؤدي حذفُها إلى لَبْس في المعنى[3].

وقد وَرَدَ حذفُ جواب الشرط في الديوان في موضع واحد فقط. يقول:

فلمَّا أبى الحُكّامُ إلاّ تماديًا ... وحالَ طِلابُ الحقّ دُونَ التوافُقِ[4]

فجوابُ الشرط محذوف.

وَيَحْسُنُ - كي نستوثق مما نقول - أن نذكر ما سبق البيتَ، وما لحقه.

يقول:

يَرومونَ مِنْ مَوْلى البلادِ نفاذَ ما ... تلاهُ مِنْ وعدٍ إلى النّاسِ صادقِ

فلمَّا أبى الحُكّامُ إلاّ تماديًا ... وحالَ طِلابُ الحقّ دُونَ التوافُقِ

أناسٌ شَرَوْا جِرْيَ الضّلالةِ بالهُدى ... نفاقًا وباعوا الدِّينَ مِنْهُمْ بِدانِقِ[5]

فالجواب في قوله: «فلمَّا أبى الحكّام إلا تماديًا...» محذوف، وحذفُهُ - هنا -

---

(١) الديوان جـ٣، ص٢٦٢.

(٢) الديوان جـ٢، ص١٨٥.

(٣) اختلف النحاة حول ما يتقدم جملة الشرط، فبعضهم يرى أن ما يسبقها هو الجواب بعينه، وآخرون يرون أن ما يتقدمها إنما هو دليل عليها، وجوابها - حينئذ - محذوف، وإذا كانت «الشرطية» تعني تعليق حدث جملة الجواب على نظيره في جملة الشرط بحيث لا يصح إطلاق المعنى الذي فيه جملة الشرط دون تقييده بما بعده، إذن نستطيع القول إن ما سبق جملة الشرط هو الجواب نفسه. انظر: سيبويه، الكتاب، جـ٣، ص٦٦، ٦٧. والسيوطي، همع الهوامع، جـ٢، ص٦١.

(٤) الديوان جـ٢، ص٣٦٤.

(٥) الديوان جـ٢، ص٣٦٤، ٣٦٥.

يثير ذهن المتلقي، ويَلْفت انتباهه، فيقوم هذا المتلقي بتخيل ما هو محذوف، وصياغته على نحو يؤدي إلى اكتمال المعنى، ومن ثمَّ تَحْدُث عمليةٌ تفاعل بينه وبين الشاعر.

خامسًا: حذف الفضلات أو «المُكمِّلات»:

قد تتركب الجملة من مسند ومسند إليه وحدَهما، وقد يُزاد عليهما من الألفاظ بغرض استيفاء المعنى. واللفظ الذي يَرِدُ في الجملة وليس مسندًا أو مسندًا إليه يسمى فَضْلَة. وقد وَرَدَ الحذف في الفضلات في الصور التالية:

(١) حذف المفعول به:

ولهذه الظاهرة ثلاث صور:

الصورة الأولى: حذف المفعول به لفعل يتعدى - في الأصل - إلى مفعول به واحد.

ويأتي في موضعين:

يقول:

إذا ارتأى بَدَرَتْ أسوارَ حِكْمَتِهِ ... كَمَا تَطَايَرَ بَعْدَ القَدْحَةِ الشَّرَرُ[1]

ويقول:

وَدَارِ الذي تَرْجو وَتَخْشَى وِدَادَهُ ... وَكُنْ مِنْ مَوَدَّاتِ القُلُوبِ عَلَى حَذَرِ[2]

والتقدير في الأول: إذا ارتأى أمرًا، وفي الثاني: ودارِ الذي ترجو وداده وتخشى عدوانه[3].

ومغزى الحذف في كلا الموضعين أنه يعطي عدة خيارات من مفاعيل مختلفة؛ إذْ يُمْكِنُ أن تتخيل في الموضع الأول: إذا ارتأى أمرًا أو خطة، أو شيئًا... ويمكن أن تتصور في الثاني: تخشى عدوانه، أو ظلمه، أو كيده، أو مكره، أو دهاءه...

(١) الديوان جـ١، ص٥٠.
(٢) الديوان جـ٢، ص١٦.
(٣) انظر شرح البيتين بالديوان جـ٢، ص٥٠، ١٦.

الصورة الثانية: حذف المفعول به الأول لفعل يتعدى - في الأصل - إلى مفعولين:

ويأتي هذا الحذف في موضع واحد هو:

كَانَتْ لَهُمْ غُضُبٌ يَسْتَدفِعُونَ بِهَا   كَيْدَ العَدُوِّ، فَمَا ضَرُّوا، وَلاَ نَفَعُوا[1]

فالفعل «يستدفع» يتعدى في الأصل بنفسه إلى مفعولين. فيقال: «استدفعتُ الله تعالى الأسواء، أي طلبتُ منه أن يدفعَها عنّي»[2].

وحَذْفُ المفعول به الأول يجعل الذهن ينصرف إلى تصور عدة مفاعيل: فهم يستدفعون «الله»، أو «أنصارهم» أو «قومهم»....

الصورة الثالثة: حذف المفعول به الثاني لفعل يتعدى - في الأصل - إلى مفعولين:

ويَردُ في موضعٍ واحد هو:

ولاَ تَظُنُّوا ثَنَاءَ المَالِ، وَاكْتَسِبُوا   فَالعِلْمُ أَفْضَلُ مَا يَحْوِيهِ ذُو نَسَمِ[3]

إذْ حُذِف المفعول الثاني لـ «ظن».

وهنا يمكن تصور عدة مفاعيل، يصلح كلٌ منها لأن يكون مفعولاً ثانيًا مثل «كافيا» أو «حاميا» أو «منشئًا حضارة»... وفي كلّ تصور يختلف المعنى عن نظيره.

والفعل «ظن» من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين «وليس لك أن تقتصر على أحدهما دون الآخر»[4]. أما علة وجوب ذكر المفعول الثاني فهي أن أفعال الشك واليقين - ومنها ظن - «ليست أفعالًا وصلت منك إلى غيرك، إنما هو ابتداء وخبر»[5].

وعلى الرغم من حذف المفعول الثاني لـ «ظن» إلا أن المعنى قد ازداد ثراء، بسبب تعدد المفاعيل المحتملة الوقوع.

---

(1) الديوان جـ2، ص332.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة، دفع، ص1394.

(3) الديوان جـ3، ص270.

(4) المبرد، المقتضب، جـ3، ص95.

(5) المرجع السابق، جـ3، ص95.

(٢) حذف النعت:

ويقع في موضع واحد هو:

وَصَبْرِى عَلَى الأيَامِ لاَ مِنْ مَلَالَةٍ ... وَلَكِنْ يَــدٌ مَغْـلُولَـةٌ وَحُسَامُ[١]

أى: «ولَكِنْ يد مغلولة وحسام مغلول».

وقد حُذف النعت - هنا - لأن ما قبله يدل عليه، فالعطف أشركَ المنعوتين في ذات النعت، كأنه يقول: «يد وحسام مغلولان».

(٣) حذف المنعوت وإبقاء النعت:

ويَرِدُ في ستة مواضع.

يقول:

وَهَلْ أَسُوقُ جَوَادِى لِلطِّرَادِ إِلَى ... صَيْدِ الجَـآذِرِ فِي خَضْرَاءَ بِمَرَاعٍ[٢]

أى: في أرض خضراء..

والمواضع الستة التي حُذف فيها المنعوت واكْتُفِيَ بالنعت كلها في الوصف، والتلازم بين النعت والمنعوت هو ما جعلَ حذفَ المنعوت أمرًا غير مُخِلٍّ، فالنعت ملتصق بمنعوته، بحيث إنَّ ذِكْرَ هذا النعت يغنى عن التصريح بالمنعوت.

(٤) حذف المستغاث به:

ويأتى في موضع واحد هو:

ذَابَ فُــؤَادِى بِـحُــبِّ لَيْـلَـى ... يَـا لِـلْـفُـؤَادِ بَــرَاهُ وَجْــدُ[٣]

«يَا لِلْفُؤَادِ» أسلوب استغاثة وهى نداء من يعين على دفع مشقة، و «يا» حرف نداء واستغاثة، واللام بعده مكسورة لدخولها على المستغاث لأجله، والمستغاث به محذوف، وحَذْفُ المستغاث به - هنا - جعل بالإمكان أن نتصور مستغاثًا به من بين عدة خيارات، فالمستغاث به هو «الناس» أو «ليلى» - محبوبته - أو «العاشقون» الذين يعانون ما يعانى.

---

(١) الديوان جـ٣، ص٥٢٥.
(٢) الديوان جـ٢، ص٢٦٧.
(٣) الديوان جـ١، ص٢٦٠.

(٥) حذف المستغاث لأجله:

ويجيء في موضع واحد هو:

ينوحُ على فقدِ الهديلِ، ولمْ يكنْ ... رآهُ، فيا للهِ، كيفَ تهكّمَا[1]

واللام في «يا لله» مفتوحة لدخولها على المستغاث به. والمستغاث لأجله محذوف، والتقدير: يا لله لهذا الطائر. ومغزى حذف المستغاث لأجله هنا - وهو الطائر - أنه قد هلك بنواحه على الهديل - جدّ الحمام - فالحذف إذن رمزٌ لهلاك هذا الطائر.

(٦) حذف المعطوف عليه:

ويأتي في موضعين، أولهما:

يا قلْبُ مالَكَ لا تُفيـ ... ـقُ مِنَ الهوَى يا قلْبُ مالَكْ

أوَ مـا بـدَا لَـكَ أنْ تـفيـ ... ـقَ عنِ الصِّبَا؟ أوَ ما بَدَا لَكْ؟[2]

فالهمزة في أول البيت للاستفهام، والواو بعدها عاطفة، والمعطوف عليه محذوف، أي: «أتماديت في الصبا، وما بدا لك أن تعود عنه»[3].

وثانيهما:

يا قريرَ العينِ بالوسَنِ! ... ما الذي ألهاكَ عنْ شَجَني

....

هَبْكَ لَمْ تسمعْ شكاةَ فمي ... أوَ لَمْ تُبصرْ ضَنَى بَدَني؟[4]

وهو كسابقه، والمعطوف عليه المحذوف مقدر، أي: أغفلت ولم تبصر[5].

---

(١) الديوان جـ٣، ص٣٩٩.
(٢) الديوان جـ٢، ص٣٧٥، و جـ٣، ص٢٥٥.
(٣) انظر شرح البيت بالموضعين السابقين.
(٤) الديوان جـ٤، ص٩٠.
(٥) انظر شرح البيت بالديوان جـ٤، ص٩٠.

ويتفق البيتان في سمتين أساسيتين:

الأولى: أنهما يدوران حول الحب والهوى.

والثانية: أن المعطوف عليه في الموضعين مسبوق بأداة استفهام. ويختلفان في أن المعطوف عليه المحذوف موقعه صدر البيت في أولهما، وعجزه في ثانيهما.

أما حَذْفُ المعطوف عليه في البيتين فعلّته أنّ أهميته أقل من مثيلتها في المعطوف، فلا يعنيه أن قلبه قد تمادى في الصبا بقدر ما يهمه أن يعود عن هذا الصبا.. ولا يقلقه أن حبيبه قد أغفل شكواه بقدر ما يؤلمه أنه لم يبصر ضنى بدنه.

معنى هذا أن المعطوف هو الأحق بالانتباه من المعطوف عليه، لذا كان ذِكْرُ الأول وإغفال الثاني.

* * * * *

النتائج

نخلص من هذا الفصل إلى النتائج التالية:

(١) أن وقوع المسند ذى المسند إليه المحذوف في أول الصدر يجعل المعنى مبنيًا على هذا المسند، فتتمحور كلُّ المعانى والصور حوله، بينما تأخره ووقوعه في عجز البيت يؤدى إلى إفقاده بعض أهميته.

وثمة دلالات - كما رأينا في شعر البارودى - لحذف المسند إليه في مجالات الوصف، والغزل، والمدح، والفخر، والرثاء، إذْ الحذف فيها يأتى للتعظيم والتوقير. أما في مجالات الذم والهجاء، والزهد فالحذف فيها يشير إلى التحقير والتهوين.

(٢) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق، وحذفهما في التراكيب الشائعة يأتيان تأثرًا بالأساليب العربية التقليدية ومحاكاةً للقدماء، والتراث العربي القديم.

(٣) أن حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به الذي يقع في صدر البيت يُضفى على هذا المفعول أهمية خاصة.

(٤) قد يكون مبرر حذف المسند والمسند إليه وجود قرينة على حذفهما في السياق.

(٥) أن حذف همزة الاستفهام يؤدى إلى إثبات الحكم ويُحوِّل الكلام من الإنشاء إلى الخبر.

(٦) يأتى حذف «لا» النافية في جواب القسم حين لا يلتبس المعنى بالإثبات، أما حذفها بعد «حتى» فيفيد التحقيق والتأكيد.

(٧) قد تحذف «بل» بعد أمْ التي للإضراب، فيؤدى حذفها إلى إثبات المعنى.

(٨) أن حذف حرف النداء إمّا أن يدل على قرب المنادَى ودنوه، بحيث لا يكون ثمة حاجة لاستخدام الأداة، وهو الأغلب، وإمّا أن يكون تحقيرًا من شأن المنادَى وهو نادر.

(٩) أن حذف أداة الشرط وفعله في التركيب الشرطى يجعل التركيب متسمًا بالإيجاز والمباشرة والسرعة، ومجال الحكمة هو أكثر المجالات التي يصلح لها مثل هذا التركيب.
أما حذف جواب الشرط فيصرف الذهن إلى تصور ما هو محذوف، ويتعدد المتخيَّل

تتعدد المعاني وتزداد ثراءً، كما أن هذا الحذف يكون بمثابة إشراكٍ للمتلقي في عملية الإبلاغ، ويصدق هذا أيضًا على حذف المفعول به وحذف المستغاث به.

(١٠) يأتي الحذف في النعت حين يكون هناك ما يدل عليه في السياق، أما حذف المنعوت فيجيء عندما يكونان متلازمين، بحيث إنْ ذُكِرَ أحدهما أغنى عن التصريح بالآخر.

(١١) يَرِدُ حذف المستغاث لأجله رمزًا لهلاكه، أي أن الواقع اللغوي يرمز إلى المعنى ويشير إليه.

(١٢) أن حذف المعطوف عليه يعني أنه أقل أهمية من المعطوف.

* * * * *

الفصل الخامس

الاعتراض

يقصد بالاعتراض إيراد كلام بين عنصرين متلازمين، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه، أو بين الفعل والفاعل، أو بين النعت والمنعوت، أو بين القول ومقوله......[1].

وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن عدة مصطلحات منها «إصابة المقدار» و «التتميم» و «الاحتراز».

وأول من تعرض له الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وأسماه إصابة المقدار. ثم جاء بعده ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) الذي قسّم محاسن الكلام إلى ثلاثة عشر قسمًا، جعل «الاعتراض» هو المحسن الثاني، ويعني عنده اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه. ويأتي قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ويُطلق على هذا الاعتراض مصطلحًا آخر هو «التتميم».

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فيرى أنه يعني اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم العودة لإتمامه[2].

ويوضح ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ) كيفية حدوث الاعتراض الذي يسميه البعض - كما يقول هو - الاستدراك، إذ «يكون الشاعر آخذًا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[3].

وأما ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) فيسمي هذا الضرب «الاحتراز» ويعني

---

(١) الاعتراض في اللغة يعني الحيلولة دون بلوغ الشيء. فالفعل اعترض يعني «انْتَصَبَ ومَنَعَ وصَارَ عارِضًا كالخَشَبة المُنْتَصِبة في النَّهْر والطَّريق ونَحْوِها تَمْنَعُ السَّالكينَ سُلُوكَها. ويقال، اعْتَرَضَ الشَّيءُ دُونَ الشيء، أي حَالَ دُونَهُ. وثمة معان أخرى للاعتراض، منها، الدخول في الباطل والامتناع عن الحق كذلك يقال، اعترض فلان الشيء: تكلَّفَهُ. لسان العرب مادة، عرض، ص ٢٨٨٦.

(٢) انظر العسكري، كتاب الصناعتين ص٤٤١.

(٣) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص٢٧٥.

«الاحتراس» ويقول: «أما التحرز مما يوجب الطعن فأن يأتي بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن، فيأتي بما يتحرز به من ذلك الطعن»[1].

وقد ورد الاعتراض في الديوان في سبعمائة وأربعة وسبعين موضعًا، وجاء الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في اثنين وثلثمائة موضع تتوزع على إحدى عشرة حالة، ويقع الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها المبتدأ والخبر في ثلثمائة واثنين وثلاثين موضعًا، ثم الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنّ أو إحدى أخواتها في مائة وستة وعشرين موضعًا، ويلي ذلك الاعتراض بين النعت والمنعوت في سبعة مواضع، وأخيرًا الاعتراض بين عناصر التركيب الشرطي، ويرد في سبعة مواضع.

أولًا: الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

ويأتي ذلك في اثنين وثلثمائة موضع، تتوزع على إحدى عشرة حالة:

(١) الاعتراض بين الفعل والفاعل بجملة حالية:

والاعتراض بالجملة التي تقع حالية - في هذه الظاهرة - يأتي بهدف وصف الحالة التي كان عليها الحدث، إذ يشكل المعنى الذي تبرزه هذه الجملة الحالية جزءًا مهمًا من الإطار الكلي للحدث.

يقول:

وَقَدْ شَاقَنِي وَالصُّبْحُ فِي خِدْرِ أُمِّهِ ... حَنِينُ حَمَامَاتٍ تَجَاوَبْنَ فِي وَكْرِ[2]

أي: وقد هيّجَ شوقي - في أول الصباح - حنينُ حمامات.. فالجملة الاعتراضية «والصبح في خدر أمه» تسهم في اكتمال المعنى وتحديد زمانه.

(٢) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالمفعول لأجله.

ويأتي ذلك في موضع واحد فقط هو:

تَحَمَّلْتُ خَوْفَ المَنِّ كُلَّ رَزِيَّةٍ ... وَحَمْلُ رَزَايَا الدَّهْرِ أَحْلَى مِنَ المَنِّ[3]

---

(١) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ص٢٦٥.

(٢) الديوان جـ٢ ص٥.

(٣) الديوان جـ ٤ ص ١١.

فثمة تأكيد في البيت على علة تحمُّل الرزايا، ولذا كان الاعتراض بالمفعول لأجله «خوف المن».

(٣) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بالجار والمجرور.

ويجئ ذلك في مائتين وأربعة وخمسين موضعًا.

ويأتى اعتراض الجار والمجرور بين الفعل وفاعله من ناحية والمفعول من ناحية ثانية بهدف التأكيد وبيان الأهمية، ودليل ذلك أن حرف الجر «الباء» يجئ في واحد وسبعين موضعًا ويدل في معظمها على الاستعانة - وهى أحد معانى «الباء»، فالباء في هذه المواضع تأتى للتأكيد.

يقول:

هَتَكْتُ بِهَا سُتُورَ اللَّيْلِ، حَتَّى ... خَرَجْتُ مِنَ السَّوَادِ إلى البَيَاضِ[1]

فثمة تأكيد على الاستعانة بالناقة في هتك ستور الليل، أى، أن المعنى الأهم - في السياق السابق - هى ما يتمثل في الاستعانة بهذه الناقة، ثم يأتى معنى هتك ستور الليل - من حيث الأهمية - في المقام الثاني.

ويؤكد هذا أنه - في هذه القصيدة - يصف ناقة من النعمانيات، فالمعنى الأكثر أهمية - إذن - هو ما يتعلق بالموصوف.

ويقول:

فاصْقُلْ بِهَا صَدَا الهُمُومِ، ولاَ تَكُنْ ... غُمرا تطـيـرُ بلبّـه الأَوْهَــامُ[2]

هنا أيضًا تأكيد على أن صَقْل الهموم لا يتم إلا بالاستعانة بالخمر. وفي هذا الموضع - كسابقه - الضمير في «بها» يعود إلى الموصوف وهو - في هذا السياق - الخمر.

ويقول:

يَصُونُونَ في حُجُبِ الأكِلَّةِ ظَبْيَة ... لَهَا نَسَبٌ بَيْنَ الحِسَانِ صَمِيمُ[3]

يريد التأكيد على أن «الصون» إنما هو في حجب الأكلة.

---

(١) الديوان جـ٦ ص١٩٩.

(٢) الديوان جـ٣ ص٣٢٥.

(٣) الديوان جـ٣ ص٥٠٨.

(٤) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالجار والمجرور وجملة الشرط:

وذلك في موضع واحد، هو:

كَأنَّ الصَّبا تُلْقِي عَلَيْه إذا جَرَتْ ... مَسَائِلَ في الأرْقَام، أوْ تُلْعَبُ النَّرْدا[1]

فالجار والمجرور يؤكدان، وجملة الشرط تُعَلِّقُ الحدث، فالصَّبا لا تفعل ما تفعله بروضة المقياس إلا إذا جَرَتْ

(٥) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بالظرف والمضاف إليه.

وتأتي هذه الظاهرة في عشرة مواضع.

ويأتي الاعتراض بالظرف في هذه الظاهرة بهدف التركيز على التحديد المكاني أو الزماني للحدث.

يقول:

فَأَنْتَ تَرَى بَيْنَ الفَرِيقَيْنِ كَبْوَةً ... يُحِدِّثُ فيها نَفْسَهُ البَطَلُ الجَعْدُ[2]

يريد التركيز على تحديد المكان بالظروف والمضاف إليه «بين الفريقين».

ويقول:

فَلَمْ أَدْرِ أنَّ اللهَ صَوَّرَ قَبْلَكُمْ ... تَمَاثِيلَ لَمْ يُخْلَقْ لَهُنَّ مَسَامِعُ[3]

فالتحديد الزماني - هنا - يبرزه قوله: «قبلكم».

(٦) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة الشرط:

ويَرِدُ ذلك في ثلاثة مواضع.

يقول:

قَدْ يَنَالُ الفَتَى إذا كَانَ شَهْماً ... مُبْتَغَاهُ في ضَحْوَةٍ مِنْ نَهَارِ[4]

---

(١) الديوان جـ١ ص٢٦٥.

(٢) الديوان جـ١ ص٢٢٦.

(٣) الديوان جـ٢ ص٢٢٢.

(٤) الديوان جـ٢ ص١٢٥.

إذْ تعلق جملةُ الشرط «إذا كان شهماء الحدثَ، فالفتى لا ينال مبتغاه إلا إذا كان شهمًا.

(٧) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة النداء.

وتأتى هذه الظاهرة فى موضعين.

يقول:

فعساكَ تنزعُ من يد الـ ... أهواء - يا قلبى - حبالَكْ[1]

فالاعتراض بجملة النداء «يا قلبى» هدفه - هنا - التنبيه.

(٨) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة دعائية:

ويجىء ذلك فى موضعين.

يقول:

ترى بينَهُمْ - يا فرّقَ اللهُ بينَهُمْ - ... لهيبَ صياحٍ يصعدُ الفلكَ العالى[2]

فحرف النداء أو التنبيه «يا» وجملة الدعاء «فرّقَ الله بينهم» يعترضان، لإبراز جسامة ما يفعله هؤلاء الصبية، فكأن سماع صياحهم يجعل المرء يدعو عليهم بالتفرق.

(٩) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة حالية:

ويأتى فى ثلاثة مواضع.

يقول:

وكيفَ ينالُ الحسُّ وهوَ مُحدَّد ... سريرةَ قلبٍ دونَها الحسُّ يخفقُ[3]

فالجملة الحالية «وهو محدد» تحدد طبيعة الفاعل «الحس» وتصفه، وهى بذلك تسهم فى اكتمال المعنى.

(١٠) الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية أخرى بجملة كاملة.

ويأتى فى موضع واحد فقط هو:

عززْنا - فأبخلْناهُ - فظلَّ حِبالَهُ ... ومن عجَبٍ إمساكُهُ وهوَ نوفلُ[4]

---

(١) الديوان جـ٢ ص٢٧٧. وهذا البيت يرد أيضا فى جـ٣ ص ٢٥٦.

(٢) الديوان جـ٣ ص٦٥٠.

(٣) الديوان جـ٢ ص٢٥٤.

(٤) الديوان جـ٣ ص١٨٧.

فالجملة الكاملة «أبخلناه» المكونة من الفعل والفاعل والمفعول تبين رد الفعل عند البحر الذى قُصد طلبا للمعروف.

وهذه الجملة - مع الفاء المقترنة بها - فيها السرعة والإيجاز بحيث يمكن الاستغناء عن المفعول «فضل حباله» ونقول: «عرونا فأبخلناه» دون أن يختل المعنى.

(١١) الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني:

ويرد ذلك فى اثنين وعشرين موضعًا تتوزع على خمس صور:

الصورة الأولى: الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالجار والمجرور، ويقع ذلك فى ثمانية عشر موضعًا.

ويعترض الجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثانى فى هذه الصورة، للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه.

يقول:

عبّـاسُ، يا خيرَ المُلُوكِ عدَالةً ... وأجلَّ مَنْ نَطَقَ امرُؤ بِثَـنائِـهِ

أوْلَيْتَنِى مِنْكَ الرِّضَا، وجلَوْتَ لِى ... وَجْهًا قَرَأتُ البِشْـرَ فى آلائِهِ[1]

إذ اعترض الجار والضمير المبنى الذى فى محل جر «منك» بين المفعول الأول وهو الياء فى «أوليتنى» والمفعول الثانى «الرضا».

والاعتراض - هنا - يهدف التأكيد على أن الرضا كان ممن يمدحه لا من سواه، فهو نابع منه وليس من غيره.

ويقول:

أوليتنى مِنْـكَ وُدًّا قَبْـلَ مَعرِفَـة ... لَـمْ أتَلَقَّيْتَ بِضِـدٍّ قَبْـلَ إعلانِ[2]

فالود كان ممن يخاطبه لا من غيره.

وقد يعترض الجار والمجرور؛ للتوضيح، كما فى قوله:

حَسِبُوا التَّحَوُّلَ فى الطِّباعِ خَلِيقَةً ... وتَحَوُّلَ الأخلاقِ لَيْـسَ يُطَاقُ[3]

---

(١) الديوان جـ١ ص٦٩.

(٢) الديوان جـ٤ ص١١٩.

(٣) الديوان جـ٢ ص٣٠٤.

فقد اعترض الجار والمجرور «فى الطباع» بين المفعول الأول «التحول» والمفعول الثانى «خليقة».

وهو يريد التنبيه إلى أن التحول الذى حسبوه خليقة إنما كان فى الطباع.

إذن نستطيع أن نقول، إن الاعتراض بالجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثانى يأتى إما للتأكيد على ما يمثله الجار والمجرور من معانٍ تُثبتُ الفعل لصاحبه، وإما للتوضيح والتبين.

الصورة الثانية: الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالظرف.

ويجىء ذلك فى موضع واحد هو:

لَقَدْ كُنْتَ لِى عَوْنًا عَلَى الدَّهْرِ مَرَّةً ... فَمَا لِى أَرَاكَ الْيَوْمَ مُنْثَلِمَ الحدِّ[1]

إذ اعترض الظرف «اليوم» بين المفعول الأول «الكاف» فى «أراك» والمفعول الثانى «منثلم».

والاعتراض - هنا - يعنى التركيز على الزمان، كأن الشاعر لم يعهد من سيفه انكسار حده من قبل، لذا فهو يتعجب من ظهور ذلك الانكسار «اليوم».

الصورة الثالثة: الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالظرف والمضاف إليه والجار والمجرور.

ويتمثل هذا فى موضع واحد يقول فيه عن مَعْشَرِه:

مِنْ كُلِّ مَشْبُوبٍ تَخَالُ لِسَانَهُ ... عِنْدَ التَّخَاصُمِ فِى النَّدَى سِنَانًا[2]

فقد اعترض الظرف والمضاف إليه «عند التخاصم» والجار والمجرور «فى الندى» بين المفعول الأول «لسان» والمفعول الثانى «سنان».

والظرف والمضاف إليه يحددان الزمان، والجار والمجرور يبرزان، فأنت تحسب لسان الواحد من قومه فى وقت التخاصم وفى مجتمع القوم - سنانًا.

الصورة الرابعة: الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بجملة حالية:

ويَرِدُ ذلك فى موضع واحد فقط، هو قوله هاجيا:

---

(١) الديوان جـ١ ص٢٥٥.

(٢) الديوان جـ٤ ص١٦.

صُفرِ الوجوهِ من الأحقادِ، تحسبُهمْ -وهمْ أصحّاءُ- في درعٍ من السُّقمِ[1]

فاعتراض الجملة الحالية «وهم أصحاء» بين المفعول الأول وهو الضمير في «تحسبهم» والمفعول الثانى الجار والمجرور «في درع» أدى إلى ما يشبه المقابلة، فهم أصحاء وأنت تحسبهم مرضى. كما أن اعتراضها يعنى التنبيه إلى أنّ هذا الظن غير صحيح.

الصورة الخامسة: الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثانى بالشرط.

ويأتى ذلك فى موضع واحد فقط هو:

فَسَقى الحِمَى دَمْعِى إذا ضنّ الحَيَا بِجُمَانِ دِرّتِه سُلافَةَ جَابِيـةْ[2]

إذ تقدم المفعول به الأول «الحمى»، وتأخر الفاعل «دمع» فى «دمعى»، وجاء بعدهما الشرط «إذا ضن الحيا بجمان درته» ثم المفعول الثانى «سلافة».

والشرط - هنا - يُعلِّقُ الأحداث، فدموعه لن تسقى وطنه إلا عندما يضن المطر بمائه، واعتراض الشرط يدل على أهمية المعنى الكامن فيه.

وقد أدى تقدم المفعول الأول وتأخر الفاعل واعتراض الشرط إلى التعقيد وثقل التركيب.

ثانيا: الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها «المبتدأ والخبر».

ويتمثل ذلك فى الاعتراض بين المبتدأ والخبر، وعدد مواضع هذه الظاهرة ثلثمائة واثنان وثلاثون موضعًا، وعدد صورها إحدى عشرة صورة.

الصورة الأولى: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور:

ويرد فى مائتين وخمسة وأربعين موضعًا.

ومن أبرز دوافع الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالجار والمجرور الرغبة فى الالتزام بنفس التركيب فى شطرى البيت، أى أن يلجأ الشاعر إلى مثل هذا الاعتراض فى صدر البيت ثم يعود ويلتزم به فى عجزه، فيؤدى ذلك إلى المقابلة فى تركيب البيت، وينتج عنها خلق نَغْمة موسيقية متميزة تقوم على التماثل التركيبى التام بين صدر البيت وعجُزه.

والتقابل قد يكون تامًا بين شطرى البيت كما فى قوله:

---

(١) الديوان جـ٣ ص٥٨٥.

(٢) الديوان جـ٣ ص٥٧٤.

فأجسادُنا في مَطْرح الأرْضِ هُمَّدٌ   وأرْواحُنا في مَسْرَحِ الجَوِّ رُتَّـعُ[1]

ويبدو التقابل السابق على الوجه الآتي:

- الفاء/ الواو، وأجسادنا/ أرواحنا، وفي/ في، ومطروح/ مسرح، والأرض/ الجو، وهُمَّد/ رُتَّع.

ومن هذه المقابلة أن يكون أول صدر البيت وأول عجُزه لفظين متضادين، كما في قوله:

سَمَاؤُهَا بِالغُصُونِ وَاشِجَـــةٌ   وأرْضُهَـا بِالنَّبَـاتِ مُؤْتَـــزِرَةْ[2]

فقابل بين «سماؤها» و «أرضها» وهما ضدان، ثم وازن بين «الغصون» و «النبات» وهما ليسا بضدين، كما وازن بين «واشجة» و«مؤتزرة» وهما كذلك ليسا بضدين بل يكادان يكونان بمعنى واحد.

وقوله:

فأنْجَادُهَا للكَاسِرَاتِ مَعَاقِـلٌ   وأغْوَارُهَا للعَاسِلاتِ مَسَارِحُ[3]

فبين «أنجادها» و «أغوارها» تقابل ضدي ثم تقابل غير ضدي بين «الكاسرات» و«العاسلات»، وبين «معاقل» و «مسارح».

وقد تكون المقابلة بين صدر البيت وعجُزه دون وجود تطابق تام في البيت.

يقول:

فَخُدُودُهُنَّ مِنَ الدُّمُوعِ نَدِيـةٌ   وَقُلُوبُهُنَّ مِنَ الهُمُومِ صَوادِي[4]

فقابل الخدود بالقلوب، والدموع بالهموم، والندى بالصدى، وكلها مقابلات غير تامة، بمعنى أن كل لفظين من الألفاظ السابقة لا يتطابقان تطابقًا تامًا في المعجم اللغوي، ولكنهما يتقابلان في السياق الشعري.

وقد تكون المقابلة بين الصدر والعجز مع اشتراك بعض الألفاظ في المدلول، كما في قوله:

---

(1) الديوان جـ٢ ص٢٤٣.

(2) الديوان جـ٢ ص١٠٨.

(3) الديوان جـ١ ص١٧١.

(4) الديوان جـ١ ص٢٣٩.

فـآراؤهُ فى المُشْـكِلات كَـوَاكِبٌ   وَمَضَاؤهُ فى المُعضِلاتِ مَنَاصِلُ[1]

فالمشكلات والمعضلات بمعنى واحد.

وقوله:

ولَهى عَلَيْكِ مُصَاحِبٌ لِمسيرتى   والدَّمْعُ فيك مُـلازِمٌ لوِسَادى[2]

فمصاحب وملازم يشتركان في البعد الدلالي.

كذلك قد يكون الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر بهدف التحديد، وبيان الحالة.

يقول:

نَحْـــنُ فى الحُـــبِّ سَـــواء   كُلُّنَـــا يَبْكى لِغُصْـــــن[3]

فالتساوى بين الشاعر والحمامة في الحب لا في شيء غيره.

كما يأتي الاعتراض بهدف إظهار البعد المكاني كما في قوله:

أنَــا أبْكــى مِــنْ غَــرَامِــــى   وَهُـــو فى الغُصْــنِ يُغَنِّــى[4]

يريد إبراز المكان بالجار والمجرور بين المبتدأ المؤخر والخبر المقدم.

يقول:

ولى مِــنَ الـقَــوْلِ نَصِيــرٌ، إذَا   دَعَـوتُـه فى حَاجَـةٍ أوْ قضَا[5]

اعترض بالجار والمجرور «من القول» بين الخبر المقدم «لى» والمبتدأ المؤخر «نصير».

وإذا كان الجار والمجرور يحدد، فإن تقديم الخبر - هنا - يأتي بهدف التأكيد.

الصورة الثانية: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف.

ويرد ذلك في خمسة مواضع.

يقول:

بَلَغْتِ مَـدَاكِ مِـنْ أرَبٍ فَسِيحى   فَأنْـتِ اليَوْمَ فى جَوٍّ فَسِـيح[6]

---

(1) الديوان جـ٢ ص١٢٧.
(2) الديوان جـ١ ص٢٤١.
(3) الديوان جـ١ ص١٤١.
(4) الديوان جـ١ ص١٤١.
(5) الديوان جـ٢ ص١٩٢.
(6) الديوان جـ١ ص٢٧٩.

فالظرف «اليوم» المعترض بين المبتدأ «أنت» والخبر «في جو» يجيء بهدف تحديد الزمان، واعتراضه يعني التأكيد على هذا التحديد. والملاحظ في هذه الظاهرة أن ثلاثة من الظروف الخمسة الواردة جاءت مجردة من الألف واللام «يوما» واقترن اثنان منها بالألف واللام «اليوم» مما يؤكد أن الاعتراض بهذا الظرف يؤكد على التحديد الزماني للمعنى.

الصورة الثالثة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه.

ويجيء ذلك في أربعة وثلاثين موضعًا.

ويلفت النظر في الاعتراض بالظرف والمضاف إليه أن وجود هذه الظاهرة في شطرى البيت يخلقْ نوعا من الموسيقى تقوم على التشابه في التركيب بين أجزاء الصدر والعجُز، تمامًا كما رأينا في الاعتراض بالجار والمجرور.

وفي إطار هذه الظاهرة قد تكون ثمة مقابلة ضدية بين ظرفي صدر البيت وعجزه، وأخرى بين المسند في الصدر ونظيره في العجُز، ثم جناس ناقص بين ختام الصدر وختام العجز، وتجتمع هذه السمات الثلاثة في بيت واحد، كما في قوله:

فقلبي تحْتَ السَّرد كالنَّار لافحٌ ودَمْعي فوْقَ الخدّ كالماء سافحٌ[1]

فبين الظرفين «تحت» و«فوق» تقابل ضدى، وتقابل آخر بين «النار» و«الماء»، وكلاهما يقع مسندًا، ثم الجناس الناقص بين «لافح» و«سافح».

وهذه السمات - مجتمعة - تُحْدِثُ في البيت إيقاعًا موسيقيًا متميزًا.

وقد يكون في البيت مقابلة بين أول الصدر وأول العجُز، ومقابلة أخرى بين الظرفين، كما في قوله:

فالعُفْرُ تحْتَ الظِّلالِ راتِعةٌ والطَّيْرُ فوْقَ الغُصُونِ مُنْتَشِرة[2]

فثمة مقابلة بين العُفْر - وهي الظباء والغزلان - والطير، باعتبار أن العفر من جنس الحيوان الذى يقابل الطير، ومقابلة أخرى بين الظرفين «تحت» و«فوق».

وهاتان المقابلتان تخلقان نغمة موسيقية في البيت، وقد يقوم البيت على التشابه في

---

(١) الديوان جـ١ ص١٥٨.

(٢) الديوان جـ٢ ص١٠٩.

التركيب باستخدام الظرف والمضاف المعترضين بين المبتدأ والخبر في شطري البيت، كما في قوله:

فَأَلْحَاظُنَا بَيْنَ النُّفُوسِ رَسَائِلٌ   وَرَيْحَانُنَا بَيْنَ الكُئُوسِ سَفِيرُ[1]

فالبيت لا يقوم على مقابلات، وفيه مما يلفت النظر - بالإضافة إلى التماثل في التركيب - استخدام ذات الظرف «بين» في الصدر والعجز. وعلى الرغم من هذا فالإيقاع الموسيقى ملحوظ.

كذلك يردُ الاعتراض بالظرف والمضاف إليه بين المبتدأ والخبر للتأكيد إما على المكان وإما على الزمان.

يقول:

وَالمَاءُ مَا بَيْنَ الغِيَاضِ سَائِلٌ   تَحْنُو عَلَى شُطْآنِهِ الغَيَاطِلُ[2]

فالظرف والمضاف إليه «بين الغياض» يحددان البعد المكاني للحدث، واعتراضهما يعني التأكيد عليه. و«ما» الواقعة قبل الظرف زائدة.

ويقول:

فَزِعْتُ إِلَى الدُّمُوعِ، فَلَمْ تُجِبْنِي   وَفَقْدُ الدَّمْعِ عِنْدَ الحُزْنِ دَاءُ[3]

وفيه تنبيه إلى البعد الزماني وتأكيد عليه بالظرف والمضاف إليه «عند الحزن».

الصورة الرابعة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بـ«لا» النافية للجنس واسمها:

ويمثل هذه الصورة موضعان.

يقول:

تنازعتك اليهود واختلفت فيـ   ـك النصارى، فأنت - لا شك - يقل[4]

ففي الجملة المعترضة: «لاَ شكَّ»: «لا» نافية للجنس، و«شك» اسم لا، مبنى على الفتح في محل نصب، وخبرها محذوف، والتقدير لا شك موجود. والجملة المعترضة بين المبتدأ وخبره لا محل لها من الإعراب.

---

(١) الديوان جـ٢ ص٦٨.

(٢) الديوان جـ٣ ص١٨١.

(٣) الديوان جـ١ ص٨١.

(٤) الديوان جـ٣ ص٣٢٩.

والاعتراض - هنا - يأتي بهدف التأكيد على المعنى الذي تبرزه الجملة المكونة من المبتدأ والخبر «أنت بغل» فهو ينفي الشك عما تحمله من معنى.

الصورة الخامسة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء:

ويرد ذلك في ستة مواضع.

يقول:

أنــا يــا دَهــرُ عــالِــمٌ بمصيــري   فيكَ، لَكِنَّني جَمُوحُ العِنانِ[1]

اعترضت جملة النداء «يا دهر» بين المبتدأ والخبر «أنا عالم».

والاعتراض بالنداء يعني أمرين:

الأول: أنه يخص بالمعنى من يناديه دون غيره.

والآخر: أن هذا النداء يفيد استحضار المنادى.

الصورة السادسة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة قسم:

ويجئ ذلك في ثمانية مواضع:

يقول:

هُمْ - لَعَمْرِي - أذلُّ من قدم النَّعْـ   ـلِ تَطُوسُهُ والنَّعْلُ مِنْهُمْ أجلّ[2]

إذ اعترض القسم «لعمرى» بين المبتدأ والخبر «هم أذل» واللام - في لعمرى - لام الابتداء، وعمر، مبتدأ، وخبره محذوف وجوبًا والتقدير: لعمرى قسم .

والقسم المعترض في هذه الظاهرة يأتي بهدف تأكيد المعنى وتقويته.

الصورة السابعة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية:

ويأتي ذلك في ستة مواضع:

يقول:

فإنْ يكُنْ سامِعُهمْ فَطِنْ، فلا عَجَبٌ   فالشَّمسُ -وهْيَ ضِياءٌ- آفةُ المُقَلِ[3]

فالجملة الحالية «وهى ضياء» المعترضة بين المبتدأ وخبره تؤدى دورًا مهمًا في السياق، بحيث إن حذفها يخلّ بالمعنى، فلو قال: «فالشمس آفة المقل» فحسب، لكان ذلك قليًا

---

(١) الديوان جـ٤ ص١٨٣.

(٢) الديوان جـ٣ ص٢٤٩.

(٣) الديوان جـ٣ ص١٧.

لحقائق الطبيعة، فاعتراض الجملة الحالية - هنا - يأتى للتنبيه إلى المعنى الذي تبرزه.

وقد تؤدى الجملة الحالية دور المنبه إلى أمر ما، كما في قوله:

وما كنها تحفةٌ مِنّى وإنْ صَغُرتْ ... فالدُّرُّ وهْوَ صَغيـرٌ حَلْىُ أجْيادِ[1]

يريد أن الدر حلى أجياد على رغم من صغره.

وقد يكون المعنى الذي تبرزه الجملة الحالية ذا أهمية كبرى في السياق بحيث يضيف إلى المعنى المتمثل في المبتدأ وخبره معانى جديدة ذات تأثير.

يقول:

وَما أنا - والدُّنْيا نَعيمٌ ولَذَّةٌ ... بذى تَرَفٍ تَخْلو عليْهِ المَضاجعُ[2]

فهو ليس بذى ترف...... مع وجود دنيا النعيم واللذة، فبين حاله وحال الدنيا تناقض.

الصورة الثامنة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة استفهامية:

ويأتى في موضع واحد هو:

لأنت - وأىُّ الناس أنت - حبيبة ... إلىّ ولَـوْ عـذّبْت قَلْبِىَ بالصّدّ[3]

فالجملة الاستفهامية المعترضة «وأى الناس أنت؟» - وهى جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر - «الغرض منها التعظيم والتفخيم»[4].

الصورة التاسعة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالشرط:

ويجيء ذلك في واحد وعشرين موضعًا.

ويلفت النظر في هذه الظاهرة أن أحد عشر بيتًا من عدد أبياتها - أى نصف عددها تقريبًا - يَرِدُ في الحكمة، وأن الاثنى عشر بيتًا الباقية تأتى في الوصف والفخر والغزل.

ومثال الحكمة قوله:

فالعتْبُ إنْ جازَ حدَّ العدْلِ مقْطعةٌ ... والنُّصْحُ ما لم يكُنْ في السِّرِّ تَقْريعُ[5]

---

(1) الديوان جـ١ ص٢٨٣.

(2) الديوان جـ٢ ص٢٢٠.

(3) الديوان جـ١ ص٢٠٧.

(4) الديوان جـ١ ص٢٠٧.

(5) الديوان جـ٢ ص٢٤٢.

نلحظ أن الاعتراض بالشرط - هنا - يفيد التعليق والتقييد، فالعَتْب مقطعة إن جاز حدُّ العدل، والنصح تقريعٌ ما لم يكن في السر، كما نلحظ تشابها في التركيب بين صدر البيت وعجُزه، فالمبتدأ يَردُ في أول الصدر «العتب»، وفي أول العجز «النصح» والخبر يأتي في ختام الصدر «مقطعة» وفي ختام العجز «تقريع» وهذا التشابه في التركيب جلب إلى البيت موسيقى صارت مناسبة لغرض الحكمة.

ويقول في الوصف والغزل:

كأنما بَيْنَ جَفْنَيْهَا إذا نظرتْ «هاروتُ» يعبثُ بالألباب والفِكَرِ[1]

فالشرط يقيد ويعلِّق. أى أن سحر عينيها لا يظهر إلا إذا نَظَرَتْ.

وقد يأتى الشرطُ للشك، كما في قوله:

وكَيْفَ تَلَذُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي وفي اللَّذاتِ إنْ سَنَحَتْ عَذَابِي[2]

فاستخدام أداة الشرط «إنْ» في قوله «إن سنحت» أفاد الشك والتقليل، أى: الشك في ظهور هذه اللذات.

الصورة العاشرة: الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء:

ويأتى في ثلاثة مواضع كلها في الحكمة، منها سياقان بمعنى واحد يقول:

فَـدَتْكِ يَـا نَـفْـسُ، فَالتَّـصَـبُّرُ إلا في لِقَاءِ الحُرُوبِ جُبْنٌ وَجهْلُ[3]

ويقول:

ضَـلَّ قَـوْمٌ تَوَهَّمُوا الصَّبْرَ حِلْمًا وَهْوَ - إلاَّ لَدَى الكَرِيهَةِ - ذَامُ[4]

فالاستثناء - في الموضعين - يستثنى الصبر في الحروب من الحُكْم، فالصبر عيب ونقص إلا في الحرب، فهو فيها محمود، ويتضح ذلك أيضًا في الموضع الثالث حيث يقول:

كُلُّ صَـعْـبٍ سِـوَى المَذَلَّةِ سَهْلٌ وَحَيَاةُ الكَرِيمِ في الضَّيْمِ قَتْلُ[5]

فكل الصعوبات تهون إلا الذل والهوان.

---

(1) الديوان جـ1 ص104.

(2) الديوان جـ1 ص101.

(3) الديوان جـ3 ص234.

(4) الديوان جـ3 ص594.

(5) الديوان جـ3 ص230.

ويلاحظ أن كل موضع من المواضع الثلاثة المكون من المبتدأ والاستثناء والخبر يصلح أن يكون حكمة..

الصورة الحادية عشرة: الاعتراض بين الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر:

ويتمثل في موضع واحد فقط هو:

ذكرنا به ما قد مضى من ذنوبنا وفي الناس - إن لم يرحم الله - غُفَّلُ[1]

فثمة تعليق بجملة «إنْ لم يرحم الله» التي تعترض بين الخبر المقدم «في الناس» والمبتدأ المؤخر «غُفَّلُ»، والجملة الاعتراضية - هنا - تقيّد المعنى وتعلّقه.

ثالثًا: الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو إحدى أخواتها.

ويرد ذلك في مائة وستة وعشرين موضعًا، واستخدم فيها إنَّ، وأنَّ، وكأنَّ، ولكنَّ، ولعلَّ، أى كانت إنَّ وكل أخواتها ممثلة في صور هذا الاعتراض التي تنوعت وبلغ عددها عشر صور، كانت كما يلي:

الصورة الأولى: الاعتراض بين الاسم والخبر بجار ومجرور:

وقد استُخدم في هذه الصورة خمس أدوات هي بحسب شيوعها: «إنَّ»، ووردت في خمسة وثلاثين موضعًا، و«أنَّ»، و«كأن»، وترد كل منهما في ستة عشر موضعًا، ثم «لكنَّ» في خمسة مواضع، وأخيرًا «ليت»، وتأتي في موضعين.

واعتراض الجار والمجرور بين اسم «إنَّ» وخبرها يأتي لتحديد المكان، كما في قوله:

إنَّ ابنَ آدمَ في الدُّنيا على خطـرٍ لا تستقيمُ لـهُ قصـدٌ ومنهاجُ[2]

فالخطر في الدنيا فحسب، ويلاحظ أن الخبر - هنا - جار ومجرور «على خطر»، كما يرد الاعتراض بهدف تحديد الشخص، وقد يكون هذا الشخص الشاعر ذاته، كما في قوله:

فإنْ أنا لمْ أملكْ صديقًا، فإنَّني لنفسي صديقٌ لا تخيسُ عهودُهُ[3]

يقصرصداقته على نفسه، أى هو صديق لنفسه لا لغيره.

---

(1) الديوان جـ٣ ص١٨٩.

(2) الديوان جـ١ ص١٥٥.

(3) الديوان جـ١ ص٢٣٠.

وقد يكون غير الشاعر، كما في قوله:

فقالَ اتَّئِدْ قَبْلَ الضَّلالِ، ولا تَكُنْ   لِنَفْسِكَ حَرْبًا، إنَّني لكَ ناصِحُ[1]

فالنصح لمن يخاطبه لا لأحد غيره.

ويأتي الاعتراض بالجار والمجرور للتخصيص كما في قوله:

فإنْ يَكُنْ سُوءُ رأيٍ، أوْ مَلالُ هوى   فإنَّ كِلَيْهِمَا في القُبْحِ سِيَّانِ[2]

فالأمران يتماثلان في القبح فحسب.

ويلاحظ أن الاعتراض في الأحوال السابقة فيه - بالإضافة إلى ما ذُكر في كل حالة - تأكيد على الجار والمجرور.

وثمة تشابه بين حالات الاعتراض عندما تستخدم «إنَّ» ونظائرها مع الأداة «أنَّ».

فتحديد المكان يظهر في قوله:

بَكَى صاحِبي ....

ولَمْ يَكُ مَبْكاهُ لِخَوْفٍ، وإنَّما   تَوَهَّمَ أنِّي في الكَريهَةِ طائِحُ[3]

فالجار والمجرور «في الكريهة» يفيدان تحديد المكان.

وتحديد الأشخاص يظهر في قوله:

يَوَدُّ الفَتَى مالاً يَكُونُ طَماعَةً   ولَمْ يَدْرِ أنَّ الدَّهْرَ بالنّاسِ قُلَّبُ[4]

فاحتيال الدهر مقصور على الناس.

والتخصيص يتضح في قوله:

كَذلِكَ ما كُنّا لِنَكْفُرَ صَنْعَةً   على أنَّ بَعْضَ النّاسِ بالشَّرِّ أَكْلَفُ[5]

فكلف الناس إنما هو بالشر فحسب.

وفي كل الحالات السابقة نلحظ تأكيدًا على الجار والمجرور.

- أما «كأنَّ» فإن الاعتراض بين اسمها وخبرها يأتي لإظهار البعد المكاني، وهي في هذا تتشابه مع «إنَّ» و «أنَّ».

---

(١) الديوان ج١ ص١٦٣.

(٢) الديوان ج٤ ص١٢٠.

(٣) الديوان ج١ ص١٦٢.

(٤) الديوان ج١ ص١٩٥.

(٥) الديوان ج٢ ص٢٩٤.

يقول:

كأنَّ اهتزازَ القُرْطِ في صَفْحِ جيدِها ... سنا كوكبٍ في مَطْلَعِ الفَجْرِ لائحِ[1]

يريد أنْ ينبه إلى أن مكان القرط في صفح جيدها.

وقد يؤدى الجار والمجرور - بالإضافة إلى الإشارة إلى المكان - إلى إثراء المعنى، كما في قوله:

لَهُ نَعَرَاتٌ بالفَلاةِ كأنَّها ... على عُدَوَاءِ الدَّارِ جَلْجَلَةُ الرَّعْدِ[2]

فالاعتراض - هنا - يبين أن صياح الأسد كان قويًا وشديدًا.

ويعترض الجار والمجرور للتركيز على بيان السبب، كما في قوله:

وَرُبَّ يَوْمٍ ....

....

تَرَى بِهِ القَوْمَ صَرْعَى لاَ حَرَاكَ بِهِمْ ... كأنَّهم مِنْ عَتِيقِ الخَمْرِ قَدْ سَقَطُوا[3]

فقوله «من عتيق الخمر» يعني بسبب الخمر المعتقة.

ويأتى - بعد ذلك - «لكنْ» التي تردُ في خمسة مواضع فقط وبين اسمها وخبرها اعتراض بالجار والمجرور.

أما الاعتراض - هنا - فهو لمكانة المعترض ومنزلته، أى أنه يتقدم لأهميته، كما في قوله:

غَدَوْتُ سَلِيمًا في نَعِيمٍ وَغِبْطَةٍ ... وَلَكِنَّ قَلْبِي بالغَرَامِ جَرِيحُ[4]

إذ اعترض الجار والمجرور «بالغرام» بين اسم لكنَّ وخبرها لِمَا للاسم المجرور «الغرام» من أهمية ومنزلة.

ويقول:

وَمَا كُنْتُ لَوْلاَ الحُبُّ أَخْضَعُ لِلَّتِي ... تُسِئ، ولكنَّ الفتى للهوى عبدُ[5]

---

(1) الديوان جـ1 ص157.
(2) الديوان جـ1 ص208.
(3) الديوان جـ2 ص200.
(4) الديوان جـ1 ص176.
(5) الديوان جـ1 ص211.

- أما ليت فهي تجيء في موضعين وبين اسمها وخبرها جار ومجرور يعترضان، والاعتراض معها يأتي بغرض تحديد التمني، وهو المعنى الذي تفيده «ليت».

يقول:

يا ليتني في السلك حرف سرى   أو ريشة بين خوافي الحمام[1]

فالجار والمجرور «في السلك» أي في سلك «التلغراف» - يقومان بتحديد ماهية الحرف الذي يقصده الشاعر، وهما - في النهاية - يسهمان في اكتمال معنى التمني.

ويقول:

ليت الشباب لنا يعود بطيبه   ومن الشقاء طلاب عمر قد مضى[2]

فثمة تخصيص لعودة الشباب وتحديد لها بالجار والمجرور «لنا».

الصورة الثانية: الاعتراض بين الاسم والخبر بجار ومجرور وحال.

ويمثل هذه الصورة موضع واحد فقط هو:

يمشي الفتى تيها ....

كأنه في كبره سادرا   سفينة في اللجة ماخرة[3]

فالجار والمجرور «في كبره» والحال «سادرا» يبرزان وجه الشبه بين المشبه «الفتى» والمشبه به «السفينة»، كما يسهمان في إيضاح حال الفتى وهيئته.

الصورة الثالثة: الاعتراض بين الاسم والخبر بالظرف.

ويرد في موضع واحد فقط هو:

وكان قلبي زاهدا   لكنه اليوم غوى[4]

فالاعتراض بالظرف «اليوم» يعني التركيز على زمان الحدث، كأنه لم ير قلبه غاويا أبدا من قبل، أو أن هذا الغي ليس صفة من صفات قلبه، لذا فهو يتعجب من تبدل حاله.

الصورة الرابعة: الاعتراض بين الاسم والخبر بالظرف والمضاف إليه.

ويأتي ذلك في خمسة عشر موضعا.

---

(1) الديوان جـ٣ ص٣٥٨.

(2) الديوان جـ١ ص٢٨٥.

(3) الديوان جـ٢ ص١٣٨.

(4) الديوان جـ٤ ص٢٠٤.

وثمة تشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر، وعددها - هنا - أربعة فقط، هي من حيث الشيوع:

«كأنّ» وتردُ في سبعة مواضع، و«إنّ» وتأتي في خمسة، و«أنّ» وتجيء في موضعين، ثم «لكنّ» في موضع واحد.

والآخر: أن تكرار الظرف والمضاف إليه المعترضين في عجُز البيت - بعد ورودهما في صدره - لم يَحْدُث إطلاقًا في هذه الصورة، وهذا التكرار كان إحدى سمات ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالظرف والمضاف إليه.

أما التشابه بينهما فيتمثل في أنّ الاعتراض - هنا - يأتي للتأكيد إمّا على المكان، وإمّا على الزمان اللذين يبرزهما الظرف والمضاف إليه.

فالتأكيد على المكان يظهر في قوله:

أفذاك، أم جَرِغامٌ خميسٍ مُدَّجِسٌ ....

أم أرقـشٌ مُحرمسٌ بَسيـلٍ كأنَّهُ بَيْـنَ الخَمَـائـلِ جَدْوَلٌ دَفّاقُ[1]

إذ يبرز الصورة ويوضحها الظرف والمضاف إليه «بين الخمائل».

أما التأكيد على الزمان فنراه في قوله:

لَمْ ألقَ مِنْ بَعْدِكُمْ يَوْمًا أُسَرُّ بِهِ كَأنَّ كُلَّ سُرُورٍ بَعْدَكُمْ حَزَنُ[2]

يريد التأكيد على أن تحول السرور إلى ما يشبه الحزن إنما كان بعد فراق أحبائه عنه.

الصورة الخامسة: الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة كاملة:

يقول:

ألاَ لَيْتَ هَاتِيكَ اللَّيَالِ وقَدْ مَضَتْ تَعُودُ، وذَاكَ العَيْشُ يَأتِي عَلَى قَدْرِ(٣)

إذا اعترضت الجملة الفعلية المؤكدة بـ«قد» بين اسم ليت وخبرها «هاتيك الليالى تعود».

والاعتراض - هنا - يأتي للإشارة إلى أن هذه الليالى قد مضت بالفعل، لذا فهو يتمنى عودتها بعد أن تيقن من ذهابها. واستخدام الحرف «قد» الذي يتصدر الجملة المعترضة يؤكد المعنى.

---

(١) الديوان جـ٢ ص٣١٣.

(٢) الديوان جـ١ ص٣٢.

(٣) الديوان جـ٢ ص١١.

الصورة السادسة: الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة نداء:

ويأتي في موضع واحد فقط هو:

لكَ الحَمْدُ، إنَّ الخَيْرَ مِنْكَ، وإنَّني ... لَصُنْعِكَ يا رَبَّ السَّمَوَاتِ شَاكِرُ[1]

وتتشابه تلك الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة نداء تشابها يكاد تاما، إذا لا نجد بينهما إلا فرقًا واحدًا يتمثل في وجود الحرف الناسخ «إنَّ» الذي يؤكد المعنى.

فالاعتراض بالنداء يحقق أمرين:

الأول: تخصيص المنادى دون غيره بالكلام.

الآخر: استحضار المنادى وتخيل مخاطبته.

الصورة السابعة: الاعتراض بين الاسم والخبر بجملة حالية:

ويجيء في أحد عشر موضعًا.

واستُخدم - في هذه الصورة - حرفان فقط من الحروف الناسخة هما: «كأنَّ» وتأتي في ثمانية مواضع، و«إنَّ» في ثلاثة مواضع.

ويلفت النظر - هنا - أن جميع المواضع التي وردت فيها «كأنَّ» كانت في الوصف مثل وصف الخمر، والليل، والشمس، والمطر، والنجم، أما المواضع التي جاءت فيها «إنَّ» فجاء اثنان منها في الحكمة، وجاء الثالث في وصف حزنه على فراق أحبائه.

أما مرجع هذا كله فيعود إلى ما يلي:

أولًا: أن ورود «كأنَّ» في الوصف يعود إلى دلالة هذه الأداة على التشبيه، لذلك فهي تتيح لمستخدمها إمكانات من نوع ما لا توجد في نظائرها من الحروف الناسخة.

ويُلاحظ في إطار المواضع الثمانية التي وردت فيها «كأنَّ» أنَّ ثمة ألفاظًا كثيرة، مستوحاة من مظاهر الطبيعة، تستخدم في سياق الجملة المعترضة مثل: «الطَّل»، و«الريح»، و«الجو»، و«الفجر»...

ثانيًا: أن اسم «كأنَّ» في المواضع الثمانية - وهو المشبه - كان أحد مظاهر الطبيعة، إذ كان كما يلي:

---

(1) الديوان جـ1 ص139.

- كَأنَّ سَنَا الكَاسَاتِ ....[1]
- كَأنَّ أنجُمَهُ .... أى أنجم الليل[2]
- كَأنَّ صِحَافَ النَّوْرِ ....[3]
- كَأنَّ صِحَافَ الزَّهْرِ ....[4]
- كَأنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ ....[5]
- كَأنَّها .... أى كأن الليل[6]
- كَأنَّها .... أى كأن الأمطار[7]
- كَأنَّ نَجْمَ الثُّرَيَّا ....[8]

وتعني هاتان الملاحظتان أن هناك علاقة وثيقة بين «كأنَّ» واستخدامها في الوصف، وأن هذا الوصف مرتبط - أساسًا - بالطبيعة ومظاهرها.

ثالثًا: أن الموضعين اللذين وردا في الحكمة باستخدام «إنَّ» كانا متوافقين تمامًا مع طبيعة هذه الأداة التي تفيد التوكيد، وهو ما تحتاجه الحكمة لتقوية معناها. أما الموضع الثالث الذي جاءت فيه «إنَّ» في الوصف فكان في وصف ما يعانيه من حزن بعد فراق أحبائه، يقول عن الليل باستخدام «كأن»:

كَأنَّ أنجُمَهُ والجَوُّ مُعْتَكِرٌ ... غِيدٌ بِالحَيرةِ يَنْظُرْنَ مِنْ فَرَجِ[9]

فنلاحظ أن المشبه «أنجم الليل» والجملة الاعتراضية «الجو معتكر» مستوحيان من الطبيعة.

(١) الديوان جـ١ ص٦١٨.
(٢) الديوان جـ١ ص١٥٢.
(٣) الديوان جـ٢ ص٥.
(٤) الديوان جـ٢ ص١٨١.
(٥) الديوان جـ٢ ص١٨١.
(٦) الديوان جـ٢ ص٢٠٢.
(٧) الديوان جـ٢ ص٢٠٣.
(٨) الديوان جـ٢ ص٣٦٨.
(٩) الديوان جـ١ ص١٥٢.

أما اعتراض الجملة الحالية - بركنيها المبتدأ والخبر - فيعني التركيز على المعنى الذي تبرزه هذه الجملة، ومن هنا يبدو التشابه بين هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية.

ويقول:

كأنّها وَصَبيحُ الفَجْرِ يَصْدَعُها — مِنْ جَانِبِ الدَّهَمِ قَدْ مَسَّهُ نَبَطُ[1]

وينطبق على هذا البيت ما قلناه عن سابقه.

أما استخدام «إنّ» في الحكمة فنراه في قوله:

إنّ النَّمِيمَةَ والأفْوَاهُ تُضْرِمُهَا — نَارٌ مُحَرِّقَةٌ لَيْسَتْ لَهَا شُعَلُ[2]

فالجملة الحالية «والأفواه تضرمها» تساعد على بث الحركة في البيت، كما أن استخدام الفعل المضارع «تضرم» يوحي بالاستمرار.

وأما ورود «إنّ» في وصف حزنه فكان في البيت التالي:

إنّ قَلْبِي - وَهْوَ الأبِيُّ - دَهَتْهُ — فُرْقَةٌ صَيَّرَتْهُ نَهْبًا مُشَاعَا[3]

فعلى الرغم من أنه يصف حزنه إلا أنّ استخدام «إنّ» في أول صدر البيت يؤكد المعنى، وثمة مفارقة بين المعنى الذى تبرزه الجملة المؤكدة المكونة من إنّ واسمها وخبرها، والآخر الكامن في الجملة المعترضة، فالفراق قد جعل قلبه كالشيء المنهوب المشاع... رغم أنه - أي قلبه - قوي أبيّ. وهنا أيضًا يبدو التشابه مع ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بجملة حالية في بعض الجوانب.

الصورة الثامنة: الاعتراض بين الاسم والخبر بالشرط:

ويَرِدُ في واحد وعشرين موضعًا.

وتنقسم هذه الصورة قسمين:

الأول: الاعتراض بالشرط ذي الجواب:

وعدد مواضعه تسعة مواضع.

---

(١) الديوان جـ٦ ص٢٠٦.

(٢) الديوان جـ٣ ص٢٦٨.

(٣) الديوان جـ٦ ص٢٤٠.

وفيه يمثل ما قبل جملة الشرط وما بعدها جملة الجواب، ويمكن تصور هذا كما يلي:
بعض جملة الجواب + جملة الشرط + بقية جملة الجواب.

يقول:

وَيَجْزَعُ قَلْبِي لِلصُّدُودِ، وَإِنَّنِي لَدَى البَأْسِ إِنْ طَاشَ الكَمِيُّ صَبُورُ[1]

وبتعديل التركيب تصبح صورته:

إن طاش الكمي، فإنني صبور.

أو: فإنني صبور، إن طاش الكمي.

أما توسط جملة الشرط بين جزئي جملة فيدل على أمرين:

الأول: تعليق الحدث الذي تبرزه الجملة المكونة من الحرف الناسخ واسمه وخبره على حدوث المعنى المتمثل في جملة الشرط، أي أن الجملة المعترضة هنا هي المقيد لمعنى الجملة المنسوخة وهي جملة الجواب.

الثاني: أن وجود بعض جملة الجواب قبل جملة الشرط وبعدها دليل على أن كلتيهما على درجة واحدة من الأهمية[2].

أما القسم الآخر من هذه الصورة فهو الاعتراض بالشرط المستغنى عن الجواب.

ويجيء هذا في اثنى عشر موضعا:

يقول:

إِنَّ الحَيَاةَ - وَإِنْ طَالَتْ - إِلَى أَمَدٍ وَالدَّهْرُ فَرْحَانُ، لاَ يَبْقَى وَلاَ يَذَرُ[3]

فالشرط هنا لا يحتاج إلى جواب، ويمكن أن نتصور التركيب السابق كما يلي: إن الحياة إلى أمد، وإن طالت، أي: هي إلى أمد مع طولها، أو حتى وإنْ طالت.

ودليل عدم احتياج هذا الشرط المعترض إلى جواب أنه يمكن حذفه دون إخلال بالمعنى فنقول:

إن الحياة إلى أمد.

---

(1) الديوان جـ٢ ص١٩.

(2) انظر: فتح الله سليمان، الجملة الشرطية في شعر البارودي، ص١٢٣.

(3) الديوان جـ٢ ص١٢٧.

وبذلك يَظْهرُ الفرق بين هذا الشرط ونظيره السابق، فالأول إذا حُذف يختل المعنى ويتأثر، لأنه يعلّق الحدث، أما هنا فحذف الشرط لا يغير المعنى لأنه لا يعلّق الحدث.

أما السمة البارزة في هذا القسم من الصورة فهى أن الشرط المتعرض يناقض معنى جملة الجواب المنسوخة، كما في قوله:

وإنّى وإن كُنتُ المسالم في الهَوَى ... لذو تدراٍ في النائبات خصيمُ[1]

فثمة تناقض شكلى بين المسالمة في الهوى عند الكوارث، وهذا التناقض الشكلى يزيد المعنى ثراء، فهو أبى في المصائب على الرغم من أنه مسالم في الحب.

وهناك سمة أخرى في هذا القسم من الصورة وتتمثل في أن كلاً من الجملة المنسوخة والشرط المعترض يكوّن معنى قائمًا بذاته بحيث يمكن إطلاق أى منهما دون تعليقه بالآخر أو ربطه به فنقول بلسان الشاعر: «إنّى لذو تدراً في النائبات خصيم، وكنت المسالم في الهوى».

أما من حيث الأهمية، فإن المعنى المتمثل في الجملة المنسوخة هو الأهم لدى الشاعر من المعنى الذى يبرزه الشرط المعترض. ويدل على هذا أمران: وجود «إنّ» التى تؤكد الجملة، ووجود «اللام» التى تؤكد الخبر، وذلك في قوله: «إنى لذو تدراً».

الصورة التاسعة: الاعتراض بين الاسم والخبر بالاستثناء:

ويأتى في موضع واحد فقط هو:

فاختر الناسَ ما استطعتَ، فإنّ النـ ... ـناسَ إلا أقلّهمْ أعـداءُ[2]

وتتشابه هذه الصورة وظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر بالاستثناء من حيث إنّ ورود الاعتراض بالاستثناء بين ركنى الجملة الاسمية المنسوخة وغير المنسوخة إنما يكون في الحكمة.

الصورة العاشرة: الاعتراض بين الاسم المقدّم والخبر المؤخر بجملة حالية:

ويَردُ هذا في موضع واحد فقط هو:

فليتَ لِى وَدَوَاعِى النّفسِ كاذبةٌ ... خِلاً يكونُ سُرُورَ العَيْنِ والأُذُنِ[3]

---

(١) الديوان جـ٢ ص٥١٥.

(٢) الديوان جـ١ ص٠٠.

(٣) الديوان جـ١ ص٧٨.

تقدم الخبر «لى» ليخص ذاته بالشىء المتمنى، ثم اعترضت الجملة الحالية « ودواعى النفس كاذبة» لبيان أن ما يتمناه هو من الأمانى التى يصعب تحقيقها، فالاعتراض يؤكد على إيمانه بصعوبة تحقيق ما يتمنى.

رابعا: الاعتراض بين النعت والمنعوت:

ويأتى فى خمس صور:

الصورة الأولى: الاعتراض بـ«لا» النافية للجنس واسمها:

ويرد فى موضع واحد هو:

وَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّوا عَنِ الشَّرِّ تَغْنَمُوا　　　فَلِلشَّرِّ يَوْمٌ - لاَ مَحَالَةَ - مَاحِقُ[1]

والاعتراض بقوله: «لا محالة» المكون من «لا» النافية للجنس، واسمها «محالة» وهو مبنى على الفتح فى محل نصب، وخبرها محذوف، والتقدير: لا محالة موجودة، هذا الاعتراض بين المنعوت «يوم» والنعت «ماحق» يعنى إزالة أى شك فى إلصاق صفة المَحْق أى الهلاك التى يتصف بها «يوم الشر».

الصورة الثانية: الاعتراض بجملة دعائية:

ويظهر فى موضع واحد هو:

إلى الله أشكو طول ليلى وجارة　　　................................

لها صبية لا بارك الله فيهم　　　قباح النواصى، لا يَنِمْنَ على حال[2]

والجملة الدعائية المعترضة تدل على أن الشاعر عندما ذكر هؤلاء الصبية لم يستطع أن يخفى مشاعره تجاههم، فدعا عليهم بهذا الدعاء، ثم أتى بعد ذلك بالنعت، فالجملة الدعائية تجىء بهدف إظهار المشاعر.

الصورة الثالثة: الاعتراض بجملتين كاملتين:

ويجىء فى موضعين اثنين، يقول فى أحدهما:

يا ويح نفسى من هوى شادن　　　مازال قلبى لحظة فاتنك[3]

(١) الديوان جـ٢ ص٣٤٢.

(٢) الديوان جـ٣ ص٢٤٩.

(٣) الديوان جـ٢ ص٣٧٣.

ذى نظرة كالسحر، لو صادفت   غمزتها ليث وغى ما قتلا[1]

وبين النعت والمنعوت جملتان كاملتان،

الأولى: «غازل قلبى لحظه» المكونة من الفعل الماضى «غازل» والمفعول به المقدّم والضمير «قلبى» والفاعل والضمير «لحظه».

والأخرى: جملة «فاتهتك» المكونة من الفعل الماضى والفاعل المستتر.

ويلاحظ أن الجملتين المعترضين فعليتان.

والاعتراض بهاتين الجملتين - هنا - هدفه التنبيه إلى ما حدث من هذا الشادن.

ويقول فى الموضع الآخر:

وترفقى بمتيم علقت به   نار الصبابة فهو ذاكى الأضلع

طرب الفؤاد، يكاد يحمله الهوى   شوقا إليك مع البروق اللمع[2]

وبين المنعوت «متيم» والنعت «طرب» تقع جملتان كاملتان،

الأولى: «علقت نار الصبابة» وهى جملة فعلية.

والأخرى: «فهو ذاكى الأضلع» وهو جملة اسمية.

والاعتراض - هنا - يأتى بيان ما أصاب هذا «المتيم».

الصورة الرابعة: الاعتراض بالشرط والقسم معًا،

ويمثله موضع واحد فقط هو:

لا تحسبنّ الهوى سهلًا، فأيسره   خطب -لعمرك لو ميّزته- جلل[3]

فبين المنعوت «خطب» والنعت «جلل» اعترض القسم «لعمرك» والشرط «لو ميزته».

والقسم «لعمرك» وهو بمعنى «وحياتك»، فيه اللام لام الابتداء، وعمر: مبتدأ، وخبره محذوف وجوبًا، وعمر مضاف وضمير المخاطب مضاف إليه، هذا القسم المعترض يأتى لتأكيد المعنى.

---

(1) الديوان جـ٢ ص٣٧٤.

(2) الديوان جـ٢ ص٢٤٩.

(3) الديوان جـ٣ ص١٥٥.

أما الشرط «لو ميزته» فيجيء للتعليق، أى، تعليق الوقوف على أمر هذا الخطب الجلل بمعرفته، وإدراك حقيقته.

الصورة الخامسة: الاعتراض بعدة تراكيب:

ويقول:

وَمُغَنٍّ إذَا شَدَا جَلَّـتْ أنَّ الْـ ... أرضَ ظَلَّتْ تَـدُورُ بِالفَلَوَاتِ[1]

مَلَكَ السَّمْعَ وَالفُؤادَ بِلَحْنٍ ... يَفْتِنَ الغِيدَ دَاخِلَ الحُجُرَاتِ

يَبْعَثُ الصَّوتَ مُرْسَلًا، فَإذَا مَا ... غَصَّ مِنْهُ اشْتَدَارَ بَيْنَ اللَّهَاةِ

غَرِدٍ يُبْطِلُ الحَدِيثَ، وَيُلْبِسُ ... رَنَّةُ الحُزْنِ لَوْعَةَ الذِّكْرَاتِ

إذا اعترض بين المنعوت «مغن» والنعت «غرد» التراكيب التالية:

- التركيب الشرطى «إذ شدا ...... بالفلوات».

- والجملة الفعلية ذات الفعل الماضى «ملك السمع والفؤاد بلحن».

- والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع «يفتن الغيد داخل الحجرات» وهى نعت لـ«لحن».

- والجملة الفعلية ذات الفعل المضارع «يبعث الصوت مرسلا».

وأخيراً التركيب الشرطى «فإذا ما غص ... اللهاة».

وكل هذه التراكيب المعترضة تشير إلى الاستغراق فى الوصف حتى إن النعت يتأخر عن منعوته ويقع بعد ثلاث جمل فعلية وتركيبين شرطيين.

وثمة موضع آخر فيه اعتراض بين النعت والمنعوت بعدة تراكيب، ويأتى أيضا فى الوصف.

ويقول:

وَلَيْلَـةٍ ذاتِ تَهْتَانٍ وَأَنْدِيَـةٍ ... كَأَنَّمَا البَرقُ فِيهَا صَارِمٌ سَلِطٌ

لَفَّ الغَمَامُ أَقَاصِيهَا بِبُرْدَتِهِ ... وَالْهَـلُ فِى حُجُرَاتِهَا وَابِلٌ سَبِطٌ

يَهْمَاءَ لا يَهْتَدِى السَّارِى بِكَوْكَبِهَا ... مِنَ الغَمَامِ، وَلا يَبْدُو بِهَا نَمَطُ[2]

---

(١) الديوان جـ١ ص١٤٦.

(٢) الديوان جـ٢ ص٢٠٠، ص٢٠١.

فقد اعترض بين المنعوت «ليلة» في البيت الأول والمنعوت «بهماء» في البيت الأخير بثلاث جمل:

- **الأولى:** الجملة الاسمية: «كأنما البرق فيها صارم سلط».
- **والثانية والثالثة:** الجملتان الفعليتان: «لف الغمام أقاصيها ببردته»، و«أنهل في حجرتيها وابل سبط».

والاعتراض - في هذا الموضع - يَردُ أيضًا في الوصف مما يجعلنا نجزم بأن اعتراض عدة تراكيب بين النعت ومنعوته لم يأتِ إلا في غرض الوصف، ويرجع سبب هذه الظاهرة إلى استغراق الشاعر في وصف ما يراه.

خامسًا: الاعتراض في الجملة الشرطية:

تتكون الجملة الشرطية من ثلاثة عناصر: أداة الشرط، وجملة الشرط - وهي التي تلي الأداة - وجملة جواب الشرط.

(١) ومن أبرز مظاهر الاعتراض في الجملة الشرطية الاعتراض بين جملة الشرط وجملة الجواب بجملة كاملة تأتي في الغالب حالية.

وعدد مواضع تلك الظاهرة سبعة.

تقع الجملة المعترضة حالية في أربعة من المواضع السبعة، وتعترض الجملةُ الحالية بين جملة الشرط وجملة الجواب للتأكيد على بيان الحالة.

يقول:

لولا صفاتك - وهي الدُّرُّ - ما بهرت   أبياتها الغُرُّ من حُسْنٍ وتَحْبيرِ[١]

فالجملة الحالية: «وهي الدر» تضيف معنًى جديدًا إلى المعنى الكائن في جملة جواب الشرط، فصفات الممدوح تشبه الدر.. ولولا هذه الصفات ما صارت أبيات هذه القصيدة مشهورة. فحذف الجملة الحالية - هنا - يُفقد البيتَ جزءًا مهمًا من معناه.

ويتضح ذلك أيضًا في قوله:

إذا سَفَرَتْ، والبَدْرُ لَيلةَ تِمّه   ولاحا سَواء، قيل أيُّهما البَدْرُ[٢]

---

(١) الديوان جـ٢ ص٣٧.

(٢) الديوان جـ٢ ص٦٦.

فالجملة الحالية، «والبدر ليلة تمه» تسهم فى إبراز جمال الحبيبة عن طريق المقارنة بينها وبين البدر، فهى تشير إلى اكتمال نور البدر وتمامه مما يجعل تفرق المحبوبة عليه دليلًا على مدى حسنها وجمالها.

أما الجملة المعترضة غير الحالية - وهى تأتى فى ثلاثة مواضع - فإمَّا أن تجىء للتأكيد على الزمان، كما فى قوله:

إنْ كَـانَ يُرْضِيـكَ مَـا أَلْقَـاهُ مِـنْ كَمَـدٍ

فِى الحُبِّ مُذْ غِبْتَ عَنِّى، فَهُوَ يُرْضِينى[1]

فالجملة «مذ غبت عنى» تعترض لبيان أن ما يلقاه من كمد فى الحب إنما حَدَث منذ أن غاب حبيبه عنه؛ أى أنها تبرز الزمان وتؤكد عليه.

و«مُذْ» - هنا - فى محل نصب على الظرفية، والجملة بعدها فى محل جر بإضافتها إليها.

ويأتى التأكيدُ على الزمان فى هذا البيت أيضًا:

وَمَـنْ حَدَّثَتْـهُ النَّفْـسُ بِالغَىِّ بَعْـدَ مَا

تَنَاهَى إِلَيْـهِ الرُّشْدُ - سَارَ عَلَى بُطْلِ[2]

فليس كل من تحدثه النفس يسير على بُطْلٍ... ولكن هو من يكون عارفًا بطريق الهداية، وتحدثه نفسه بالغى.

وقد تعترض الجملة دون أن يكون لها تأثير فى السياق، كما فى قوله:

لَـوْ شَـامَ بَهْجَتَهَا وَحُسْـنَ رُوَائِهَا (فِيمَا أَظُنُّ) لَحَارَ عَقْلُ إِيَاس[3]

فالجملة المعترضة (فيما أظن) لا تؤدى دورًا فى سياق البيت، ولا تضيف شيئًا ذا أهمية إلى المعنى.

---

(١) الديوان جـ٤ ص٧٢٦.

(٢) الديوان جـ٣ ص٨٨.

(٣) الديوان جـ٢ ص٦٢٤.

(٢) الاعتراض بين جملة جواب الشرط المقدّم وجملة الشرط:

ويأتي هذا الاعتراض بجملة حالية في موضع واحد فقط يقول فيه:

مَـاذَا عَلَيْكُـمْ وَأَنْتُـمْ أَهْـلُ بَادِرَةٍ إِذَا تَـرَنَّـمَ فِيكُـمْ شَاعِـرٌ فَطِنُ؟[1]

إذ اعترضت الجملة الحالية «وأنتم أهل بادرة» بين جواب الشرط المقدم «ماذا عليكم» وجملة الشرط «إذا ترنم فيكم شاعر فطن».

وتقديم الجواب - هنا - يعني التركيز على معناه، فلا لوم عليهم في أي حال من الأحوال، ثم كانت الجملة الحالية مُعللة لما سَبَقَها من حُكْم، فهو يريد أن يقول: لا لوم عليكم لأنكم أهل بادرة.

* * * * *

---

(١) الديوان جـ٤ ص٣٣.

النتائج

تتمثل نتائج دراسة الاعتراض فى شعر البارودى فيما يلى:

(١) إن الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية سواء كان بيْنَ الفعل والفاعل، أم بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية بجملة حالية يأتى بهدف التركيز على وصف الحدث، ويجىء الاعتراض بالجار والمجرور للتأكيد، وبجملة الشرط للتعليق.
أما الاعتراض بالظرف والمضاف إليه فيؤكد على التحديد الزمانى أو المكانى للفعل.
وتعترض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية جملةُ نداء للتنبيه، وجملة دعائية لإبراز جسامة الفعل وإظهار المشاعر.
ويعترض بين المفعول الأول والمفعول الثانى الجارُّ والمجرور للتأكيد على إثبات الفعل لصاحبه.

(٢) إن الاعتراض بين ركنى الجملة الاسمية - المبتدأ والخبر - بالجار والمجرور فى شطرى البيت يأتى رغبة فى الالتزام بنفس التركيب والمزاوجة بين الصدر والعجْز، مما يؤدى إلى التطابق الشكلى بينهما. وقد يعترض الجار والمجرور بهدف التحديد وبيان الحالة أو بغرض إظهار البعد المكانى.

(٣) إن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بالظرف يؤكد على معنى التحديد الزمانى، وتكرار الاعتراض فى شطرى البيت يخلق نوعًا من الموسيقى القائمة على التماثل فى التركيب بين صدر البيت وعجُزه.

(٤) إن الاعتراض بـ«لا» النافية للجنس واسمها يؤكد على معنى النفى. أما اعتراض النداء فيحقق أمرين:
الأول: الدلالة على تخصيص المنادى بالنداء دون غيره.
والآخر: الرغبة فى استحضار المنادى.

(٥) قد يعترض القسم لتأكيد المعنى وتقويته، والجملة الاستفهامية للتفخيم والتعظيم، والشرط للتعليق أو للشك والتقليل.

(٦) إن الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو بإحدى أخواتها يجىء لتحديد المكان أو لتحديد الشخص، أو للتخصيص أو للتركيز على بيان علة الحدث.

(٧) إن الاعتراض بالشرط ذى الجواب يُعلِّق الحدث ويقيّده وهو ذو أهمية فى التركيب

بحيث إن حذفه يخل بالمعنى. أما الاعتراض بالشرط غير المحتاج إلى الجواب فيأتى بمثابة النقيض لمعنى الجملة المنسوخة، وحذفه لا يؤثر فى المعنى؛ إذْ يَرِدُ لإبراز التناقض فحسب.

(٨) يعترض القسم بين النعت والمنعوت لتأكيد المعنى، ويعترض الشرط للتعليق. أما الاعتراض بينهما بعدة تراكيب فيدل على الاستغراق فى الوصف.

(٩) إن الاعتراض بين جملة الشرط وجملة الجواب فى التركيب الشرطى بجملة حالية يؤكد على بيان الحالة، وقد تكون هذه الجملة الحالية من الأهمية، بحيث إذا حُذفت فقد البيتُ جزءًا مهمًا من المعنى، وقد تعترض دون أن يكون لها أى دور فى السياق، كما قد تأتى للتركيز على التحديد الزمانى للحدث.

* * * * *

الفصل السادس

التقديم والتأخير

يرتبط النظام اللغوى لأية لغة إلى حد كبير بالتكوين النفسي والبيئي والثقافي للأفراد متكلمي هذه اللغة، بحيث يصبح هذا النظام - في النهاية - انعكاسًا لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية.

والجملة في العربية تخضع لنظام معين في ترتيب مفرداتها. ويقسم النحاة الجملة إلى مسند ومسند إليه ومتعلقات الإسناد.

وإذا كان للجملة في العربية نظام مثالى في ترتيبها، فإن هذا النظام ليس مقدسًا لا يجوز المساس به، فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يُقدم عنصر أو يؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قِبل النحاة والبلاغيين، وإن غلَبَ الذوق الجمالى القائم على التحليل اللغوى على تحليلات البلاغيين لها.

ويقسم عبد القاهر الجرجاني التقديم قسمين:

الأول: تقديم يقال إنه على نية التأخير، ويَعْنِي به كل ما يتقدم ويظل على حكمه الذي عليه، كما في الخبر إذا قُدم على المبتدأ، والمفعول عندما يتقدَّم على الفاعل.

والآخر: تقديم يُراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله في باب غير بابه، فإذا قُلب التركيب «ضربت زيدًا» إلى «زيد ضربته» صار «زيد» مرفوعًا بالابتداء بعد أن كان مفعولًا به[1].

وعلى الرغم من أن في التقديم والتأخير دوافع وأهدافًا يعول عليها المنشيء سواء أقصد أم لم يقصد، فهما لا يصلحان في كل موقف، فقد يؤديان إلى غموض المعنى وثقل التركيب والتكلف، ولذا نرى البلاغيين - وهم يتحدثون عن شروط فصاحة الكلام - يرفضون التقديم الذي يؤدى إلى اختلال نَظْم الكلام وهو ما يطلقون عليه لفظ

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٨٢.

«التعقد» أي «ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به»[1]، والكتب البلاغية تمتلئ بالشواهد المتوارثة الدالة على هذا التعقيد اللفظي.

وقد ورد التقديم والتأخير في ديوان البارودي في خمسة وتسعمائة موضع، وهذا يدل على مدى ثراء هذا الجانب عنده.

وأبرز الظواهر التي كانت شائعة عند تقديم الجار والمجرور والمتعلق بمحذوف يقع خبراً على المبتدأ النكرة، أو تقديم الجار والمجرور المتعلق بالأفعال على فاعلها، وكذلك تقديم المفعول به على فاعله، أو تقدمه في صدر جملة، وثمة ظواهر لم تكن تتعدى البيت الواحد عنده، مثل تقديم الحال على صاحب الحال.

وينقسم البحث في ظواهر التقديم والتأخير في شعر البارودي إلى ثلاثة أقسام:

أولًا: السمات العامة، مثل تقديم المفعول به، وتقديم الحال، وتقديم المفعول لأجله، وتقديم الجار والمجرور...

ثانيًا: السمات الخاصة، مثل تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا للبيت، وتأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول به الثاني، وتأخير المفعول به ووقوعه مقطعًا للبيت.

ثالثًا: التقديم في التركيب الشرطي، ويتمثل في تقديم الاسم على الفعل.

- **أولًا: السمات العامة المتعلقة بالتقديم والتأخير:**

١- تقديم المفعول به:

وقد ورد ذلك في مائة واثنين وأربعين موضعًا.

وتتعدد صور ظاهرة تقديم المفعول به، وتتعدد تبعًا لذلك الأهداف والغايات. ويمكن تقسيم تلك الظاهرة إلى الصور التالية:

الصورة الأولى: المفعول به المقدم أعظم شأنًا من الفاعل، كما في قوله:

فإنْ يَكُ فارَقْتُ الرِّضا فلَبعدَ ما

صَحِبْتُ زَماناً يُغْضِبُ الحُرَّ عَبْدُهُ[2]

فالمفعول به المقدم «الحر» والفاعل «عبده».

---

(١) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٥، وانظر، ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص١٠١.

(٢) الديوان، جـ١، ص١٧٢.

الصورة الثانية: المفعول به المقدم أشمل من الفاعل، كقوله:

قَبيحٌ أَليمِ السّوءِ إذْ كانَ صاحِبي ... وأَحْرُسُهُ، إنّي لَدَى الخَوْفِ حارِسُ

لَدَى مَوْطِنٍ لا يَصْحَبُ المَرْءَ قَلْبُهُ ... حِذارًا، ولا تَسْرِي إلَيْهِ الهَواجِسُ[1]

فالفاعل «قلب» جزء من المفعول «المرء»، أي أن المفعول «كل» والفاعل «جزء».

الصورة الثالثة: المفعول به واقعًا في أسلوب استثناء، كقوله:

لا يُدْرِكُ المَجْدَ إلاّ مَنْ إذا هَتَفَتْ ... بِهِ الحَمِيَّةُ هَزَّ الرُّمْحَ وانْتَضَيا[2]

فالتركيب السابق - وهو استثناء مفرّغ - يقتضي تأخير الفاعل وهو «مَن».

الصورة الرابعة: المفعول به واقعًا في أسلوب استفهام، كما في قوله:

وكَيْفَ يَعِي سِرَّ الهَوَى غَيْرُ أَهْلِهِ ... ويَعْرِفُ مَعْنَى الشَّوْقِ مَنْ لَمْ يُفارِقِ[3]

فتقديم المفعولين في شطري البيت «سر الهوى» و«معنى الشوق» يُحدث نوعًا من التشويق، ولو قُلب التركيب إلى صورته المثالية هكذا:

وكَيْفَ يَعِي أَهْلُ الهَوَى سِرَّهُ ... ويَعْرِفُ مَنْ لَمْ يُفارِقْ مَعْنَى الشَّوْقِ

لانتفت منه الإثارة الذهنية التي بالتركيب الأول.

الصورة الخامسة: المفعول به المقدَّم اسم موصول، كقوله:

فَأَيُّ عارٍ بالخُمُولِ عَلَيَّ ... ما شادَهُ السَّيْفُ مِنْ فَخْرٍ عَلَى زُحَلِ[4]

وتقديم المفعول به «أي»، وهو اسمٌ موصول جاء على هيئة استفهام توبيخي، يأتي بهدف المبالغة في وصف العار.

الصورة السادسة: تقديم المفعول به بحيث يؤدي قلب التركيب إلى صورته المثالية إلى إحداث خلل به، كما في قوله:

فَقَدْ شَبَّ الهَوَى مَنْ رامَ نُصْحِي ... وأَغْرَى في المَحَبَّةِ مَنْ نَهانِي[5]

ويتضح الخلل عند تحويل التركيب المتمثل في صدر البيت إلى صورته المثالية كما يلي:

---

(1) الديوان، جـ2، ص169.

(2) الديوان، جـ1، ص176.

(3) الديوان، جـ2، ص359.

(4) الديوان، جـ3، ص64.

(5) الديوان، جـ1، ص57.

«من رام نصحي فقد شب الهوى»، ويعود هذا الخلل - أساسًا - إلى الانفصال الحادث بين التركيبين؛ «من رام نصحي»، و«فقد شب الهوى» - على الرغم من وجود الفاء الرابطة - بحيث قد يفهم أن «الهوى» فاعل «شبَّ»، وهو في الأصل مفعول به، أما الفاعل فهو «منْ».

الصورة السابعة: تقديم المفعول به في صدر البيت وعجُزه معًا، مما يؤدي إلى التجانس اللفظي بين شطري البيت والمزاوجة بينهما، ويخلق - في النهاية - نوعًا من الموسيقى قائمة على التماثل في التركيب بين الصدر والعجُز، كما في قوله:

يُمَــزِّقُ أسْتَــارَ النَّــوَاظِــرِ بَــرْقُــهُ   وَيَقْرَعُ أصْـدَافَ المَسَامِعِ رَعْدُهُ[1]

فثمة تقابل بين «أستار»، و«أصداف» من حيث دلالة كل منهما على الإخفاء، وتقابل ضدي بين «النواظر»، و«المسامع»، ثم تقابل آخر بين «برق»، و«رعد». كذلك فصدر البيت وعجُزه يتماثلان تمامًا في التركيب - بإغفال واو العطف في أول العجُز - إذ يتكون كل منهما من:

فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه + فاعل + مضاف إليه.

الصورة الثامنة: تقديم المفعولين، كما في قوله:

وَلِي مِن بَدِيعِ الشِّعْرِ مَا لَوْ تَلَوْتُهُ   عَـلَى جَبَـلٍ لانْهَـالَ فِي الدَّوِّ رَيْدُهُ

________   ________

________   ________

إِذَا مَـا تَـلاهُ مُنْشِـدٌ فِي مَقَامِهِ   كَفَى القَوْمَ تَرْجِيعَ الغِنَاءِ نَشِيدُهُ[2]

وتتضاءل - هنا - أهمية الفاعل «نشيد» إلى حد أنه يمكن حذفه دون أن يتأثر المعنى، إذ إن الكلام قدْ تمَّ بلفظة «الغناء» ثم زاد «نشيده» اضطرارًا لمراعاة القافية.

٢- تقديم الحال على صاحبها:

ويجيء في موضع واحد هو:

وَأَصْبَحْتُ مَغْلُوبَ الرَّشَادِ، وقلَّمَا   يَعُودُ رَشِيدًا ضَائِعُ العَقْلِ مِن يَهْوَى[3]

---

(١) الديوان، جـ١، ص١٩٥.
(٢) الديوان، جـ١، ص٢٣١.
(٣) الديوان، جـ١، ص١٩٣.

والتقديم - هنا - يعني التأكيد على المعنى الذي يبرزه الحال، ودليل ذلك أن الحال قد تعدد، وأن الحالين «رشيدا» و«صالح العقل» يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر لفظًا أوتقديرًا.

٣- تقديم المفعول لأجله على الفاعل:

ويقع ذلك في موضعين.

يقول في أحدهما:

وَشَـــتْ الـوَرَى بالعَـذْلِ حَتَّـى تَشَـوُّقًا

إِلَيْـكَ الْتَـوَى جِيـدُ الدُّهُـورِ القَـدَائِـمِ[1]

فثمة تركيز على علة التواء الدهور بالمفعول لأجله «تشوقًا»، وعلى أن هذا الشوق لم يكن إلا «إليك». ويلاحظ غرابة ورود المفعول لأجله بعد «حَتَّى».

ويقول في الموضع الثاني:

يَعْفُو عن الذَّنْبِ حتّى يَسْتَوِي كَرَمًا ... لَدَيْهِ ذُو العَمَلِ المَبْرُورِ والجَانِي[2]

وفيه تأكيد على صفة الكرم باستخدام المفعول لأجله «كرمًا»، وعلى مصدر هذا الكرم «لديه».

ويعنى هذا أن تقديم المفعول لأجله يبرز سبب الحدث، وأن الجار والمجرور والظرف والمضاف إليه، يأتيان لإظهار مصدر الفعل أو منبعه أو اتجاهه. والمعنى: أن تساوي ذي العمل المبرور والجاني عند الله يعود إلى ما يتصف به الله من كرم.

٤- تقديم المفعول به والمفعول لأجله على الفاعل:

وتأتي هذه الظاهرة في موضع واحد هو:

فَاقْتَسَلَ الأَرْضَ جرًا الظُّلْمِ حَارِثُهَا ... واسْتَرْجَعَ المَالَ خَوْفَ العَدْمِ نَاجِزَهُ[3]

فالمفعول به: «الأرض» - في صدر البيت - و«المال» في عجُزه، والمفعول لأجله: «جرا الظلم» - في الصدر و«خوف العدم» في العجز. وتقديم المفعول به والمفعول لأجله في

---

(١) الديوان، جـ٣، ص٣٠٧.

(٢) الديوان، جـ١، ص١٤٩.

(٣) الديوان، جـ١، ص٦٤٣.

شطرَي البيت أدى إلى التماثل التركيبي التام، إذ إن كل شطر يتكون من:

فعل ماض + مفعول به + مفعول لأجله + فاعل + مضاف إليه.

كما أن تقديم المفعول به والمفعول لأجله يدل على أهميتهما، فالتركيز - من حيث المعنى - على «إهمال الأرض» و«استرجاع المال»، وهما المعنيان اللذان يبرزهما الفعل والمفعول به في صدر البيت وعجزه، ثم بيان السبب في كلتا الحالين بالمفعول لأجله في كلٍّ.

٥- تقديم المفعول به والتمييز على الفاعل:

ويقع ذلك في موضع واحد هو:

أرجُ النسَماتِ، كأنَّما غَمَرَ الثَّرى … طيبًا مُرورُ «الخِضْرِ» بَيْنَ أكامِهِ[١]

وتقدم كل من المفعول به «الثرى» والتمييز «طيبًا» يثير الذهن للتفكير في الفاعل. والفارق بين هذه الظاهرة وسابقتها يكمن في أن الفاعل في الأولى ليس ذا أهمية كبيرة، فالمعنى المرادُ بيانه فيها، أن الأرض أهملت بسبب الظلم، وأن المال استُرجع خوف الفقر، أما في هذه الظاهرة فالفاعل يضيف الجديد إلى المعنى، فالذي غمر الثرى طيبًا مرورُ الخضر، فالطيب - إذن - مبارك، أي أن ذِكْر الفاعل - هنا - يكسب المعنى مزيةً.

٦- تقديم المفعول به والجار والمجرور:

وترد هذه الظاهرة في أربعين موضعًا.

وتتسم هذه الظاهرة بسمتين أساسيتين:

الأولى: أن تقديم المفعول به يبرز أهميته في السياق.

الثانية: أن مجيء الجار والمجرور متقدمًا إنما هو للتفصيل والتوضيح وإزالة الإبهام.

وهاتان السمتان تتضحان في البيت التالي:

ولَوْ أنَّ أسْبابَ السِّيادَةِ بالغِنَى … تَكاثَرَ رَبَّ الفَضْلِ بالمالِ تاجِرُ[٢]

فـ«رب الفضل» - وهو المفعول به - أعظم مكانةً من التاجر - وهو الفاعل. ويقوّي هذا الاستنتاج - هنا - تنكير كلمة «تاجر» الذي أفاد التحقير.

---

(١) الديوان، جـ٣، ص٥٧١.

(٢) الديوان، جـ٢، ص٩٨.

أما الجار والمجرور «بالمال»، وهو مفعول به محول إلى جار ومجرور، فهو يحدِّدُ ويفصِّل، ويحذفهما يغمض المعنى، فهل كاثر التاجرَ ربُّ الفضل بالولد أم بالعلم أم بالعافية......؟

ويبرز الحكمين السابقين البيتُ التالي:

قـذفتهـا إلى البُـطُـونِ ظهُــورٌ وحَوَتْهَـا بَعْـدَ الظُّهُورِ بُطُونُ[1]

ففي صدر البيت - وهو ما يبرز تلك الظاهرة - يقصد بالضمير في «قذفتها» - وهو المفعول به - النطفة وهي أول مراحل خلق الإنسان وأهمها.

كما أن الجار والمجرور - إلى البطون - يحدد موضع القذف:

إلى الأرض.. إلى الجبال.. إلى أسفل.. إلى أعلى..

وفي إطار هذه الظاهرة التي قوامها أربعون بيتًا نجد أن هناك عشرين موضعًا كان المفعول فيها ضميرًا متصلًا - كما في البيت السابق - منها اثنا عشر موضعًا كان المفعول به الضمير ياء المتكلم، وهذا يؤكد أن المفعول به - الاسم الظاهر أو الضمير المتصل - يتقدم لأهميته، على أن المفعول به إذا كان ضميرًا متصلًا والفاعل اسمًا ظاهرًا وجب تأخير الفاعل.

٧- تقديم المفعول به والحال والجار والمجرور على الفاعل:

ويَرِدُ في موضع واحد وهو:

فليـس يجني ثمارَ الفوْزِ يانعةً من جنةِ العلْمِ إلاَّ صادقُ الهِمَمِ[2]

والبيت - بوصفه أسلوب قصر - يقصر جنى ثمار الفوز وهي يانعة على صادق الهمم، ومغزى التقديم - هنا - أنه يؤكد على الجنى ويبين حاله وطبيعته، لذلك كان تقديم المفعول به «ثمار»، والحال «يانعة»، والجار والمجرور «من جنة...» كما أن تأخير الفاعل يُحدث نوعًا من التشويق.

٨- تقديم المفعول به والظرف والمضاف إليه على الفاعل:

ويجيء في ستة مواضع.

---

(١) الديوان، ج٤، ص١٢١.
(٢) الديوان، جـ٣، ص٢٦٣.

ويتقدم المفعول به - في هذه الظاهرة لأهميته، أما الظرف والمضاف إليه فتقديمهما قد يكون للتأكيد على التحديد الزمني، كما في قوله:

رَدَّ الصِّبَا بَعْدَ شَيبِ اللِّمَّةِ الغَزَلُ   وَرَاحَ بِالجِدِّ مَا يَأتِي بِهِ الهَزَلُ[1]

فثمة تقديم للمفعول به «الصبا»، إذ إن معنى رد الصبا هو الأكثر أهمية من بيان أن مَا رَدَّ هذا الصبا هو الغزل. أما الظرف والمضاف إليه «بعد شيب اللمة» فتقديمهما يشير إلى التركيز على زمن الحدث.

كذلك قد يؤكد الظرف والمضاف إليه على التحديد المكاني، كما في قوله:

وَإنِّي امرُؤٌ لا أستَكِينُ لِصَولَةٍ   وإنْ شَدَّ سَاقِي دُونَ مَسْعَايَ قِدُّهُ[2]

أي: قبل الوصول إلى مسعاي.

٩- تقديم الظرف والمضاف إليه وجملة الشرط:

ويَرِدُ ذلك في موضع واحد هو:

يُرَافِقُنِي عِنْدَ الخُطُوبِ إذَا عَرَتْ   جَوَادٌ، وَسَيفٌ صَارِمٌ، وَجَفِيرٌ[3]

هنا يضاف إلى التحديد الزمني في قوله: «عند الخطوب» التعليق الشرطي باستخدام جملة الشرط «إذا عرت».

والتركيب: يرافقني عند الخطوب إذا عرت.. جواد....

يُكَوِّنُ تركيبًا شرطيًا كاملًا، وبإرجاع عناصره إلى صورتها المثالية، تصبح كما يلي:

إذا عرت الخطوب يرافقني عندها جواد....

أما هذا التشابك بين العناصر فيدل على أن الأهمية تتوزع بينها جميعًا، بحيث لا يتميز عنصر على آخر.

١٠- تقديم الجار والمجرور وجملة الشرط:

ويأتي هذا في موضع واحد هو:

يَكْفِيكَ مِنهُ إذَا احْتَسَّ بِنَبْأَةٍ   شَدُّ كَمَقمَقَةِ الأبَاءِ المُوقَدِ[4]

---

(١) الديوان، جـ٢، ص١٥١.

(٢) الديوان، جـ١، ص١٩٣.

(٣) الديوان، جـ٢، ص٢٠.

(٤) الديوان، جـ١، ص٢٠١.

فالجار والضمير الذي في محل جر «منه» يشيران إلى تحديد المصدر، فالكفاية هي من الحصان، الذي يتحدث عنه، لا من غيره، والشرط يفيد التعليق.

١١- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

ويجيء ذلك في سبعة وثلاثين موضعًا.

وتقديم الظرف والمضاف إليه في هذه الظاهرة ذو هدف واحد من هدفين: إما التركيز على الحالة المكانية، وإما التركيز على الحالة الزمانية.

ويوضح الهدف الأول قوله:

وَتَرَنَّمَتْ فَوْقَ الأَرَاكِ حَمَامَةٌ   تَصِفُ بِلِسَانِ صَبٍّ مُولَعِ[1]

فالظرف والمضاف إليه «فوق الأراك» يبرزان مكان الترنم. ويُظهر الهدفَ الآخر قولُه:

وَكَيْفَ تَلَذُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي؟   وَفِي اللَّذَّاتِ إِنْ سَنَحَتْ عَذَابِي[2]

إذْ حَدَّدَ الظرفُ والمضاف إليه «بعد الشيب» زمانَ الحدث. إذن يمكن القول، إن التقديم في هذه الظاهرة يكون بغرض إظهار البعد المكاني أو البعد الزماني للحدث.

١٢- تقديم الظرف والحال والجار والمجرور على الفاعل:

ويَرِدُ ذلك في موضع واحد هو:

وَكَيْفَ يَعِيشُ الدَّهْرَ خِلْوًا مِنَ الأَسَى   سَقِيمٌ يُغَادَى بِالْهُمُومِ وَيُطْرَقُ[3]

إذ تقدم الظرف «الدهر»، والحال «خلوا»، والجار والمجرور «من الأسى»، وتقديم هذه العناصر يعني التركيز على ما بها من معانٍ والتنبيه إليها.

١٣- تقديم الجار والمجرور:

وعدد مواضع هذه الظاهرة خمسمائة واثنان وثلاثون موضعًا.

ويلفت النظر في ظاهرة تقديم الجار والمجرور الكثرة العددية لتلك الظاهرة وشيوعها عند البارودي، يقول:

زَهَتِ الْقُلُوبُ بِنُورِ حِكْمَتِهِ   وَتَعَطَّرَتْ بِالذِّكْرِ أَفْوَاهُ[4]

---

(١) الديوان، جـ٢، ص٢٥٣.

(٢) الديوان، جـ١، ص١٠٦.

(٣) الديوان، جـ٢، ص٣٥٦.

(٤) الديوان، جـ٤، ص١٨٦.

وتقديم الجار والمجرور - في عجُز البيت - يؤكد أن الذكر هو مصدر العطر، وأن هذه الأفواه لم تتعطر بشيء غيره، خاصة أن المقصود بالذِّكر ذكر الله تعالى.

وقد يشير الجار والمجرور إلى التحديد المكاني، كما في قوله:

وَكَيْفَ أكْتُمُ الْجَوَاقِي ....

أمْ كَيْفَ أسْلُو ولِي قَلْبٌ إذَا الْتَهبتْ   بِالأُفْقِ لَمْعَةُ بَرْقٍ كَادَ يَلْتَهِبُ؟[1]

وقد يتصل بحرف الجر ضمير، كما في قوله:

هَيْفَاءُ مَالَ بِهَا النَّعِيمُ، فَخَطْوُهَا   دُونَ القَطَاةِ، وَنُطْقُهَا إِيمَاءُ[2]

وقد يكون هذا الضمير ضمير المتكلم، كما في قوله:

يَارَبُّ! طَالَ بِي شَوْقِي إلى وَطَنِي   فَاحْمِلْ وَثَاقِي، والحِقْنِي بِأشْيَاعِي[3]

فالجار والمجرور - في الموضعين - مؤكد للمعنى.

وقد يتعدد الجار والمجرور للتأكيد والتحديد والتفصيل، كما في قوله:

فَخُذْ هَذَا، وَخُذْ فِي وَصْفِ غَانِيَةٍ   سَرَتْ بِحُلْوَانَ فِي قَلْبِي سَوَارِيهَا[4]

٢٠- تقديم الجار والمجرور والمفعول به.

وعددُ مواضع هذه الظاهرة عشرة مواضع.

ويسترعي الانتباه في هذه الظاهرة أربعة أمور:

الأول: أنه لم يَرِدْ اسمٌ مجرور بعد حرف الجر في كل هذه المواضع، بل ورد ضمير مبني في محل جر.

والثاني: أن خمسة ضمائر من العشرة هي ضمير المتكلم الذي يعود إلى الشاعر.

والثالث: أن استخدام ضمير المتكلم في هذه المواضع الخمسة لم يأت إلا في الفخر.

والرابع: أنه لم يُستخدم في المواضع التي كان فيها الضمير للمتكلم إلا الفعل «أبى» الذي يلائم تمامًا غرض الفخر. يقول:

وَكَمْ مِنْ يَدٍ لِلهِ عِنْدِي وَنِعْمَةٍ   يَعَضُّ عَلَيْهَا كَفَّهُ الحَاسِدُ الوَغْدُ[5]

---

(١) الديوان، جـ١، ص١٧١.

(٢) الديوان، جـ١، ص٦٦.

(٣) الديوان، جـ١، ص١٨٠.

(٤) الديوان، جـ١، ص١٦٦.

(٥) الديوان، جـ١، ص٢١٣.

ويقول:

ماتوا كِراماً، وأبقوْا للعلا أثرًا ... نالتْ بهِ شرفَ الحرّيةِ الأممُ[1]

ففي هذين الموضعين نلاحظ أن الجار والمجرور يأتي لتأكيد المعنى وتقويته، كما أن المفعول به يتقدم لأهميته.

أما المواضع التي كان فيها الضمير المتصل بحرف الجر للمتكلم فهي:

أبتْ لي حَمْلَ الضَّيمِ نفسٌ أبيّةٌ ... وقلبٌ إذا سيمَ الأذى شبَّ وقدُهُ[2]

وقوله:

وإني امرؤٌ تأبى ليَ الضَّيمَ صَولةٌ ... مواقعُها في كُلِّ معتركٍ حُمْرُ[3]

والبيت التالي:

تأبى ليَ الضَّيمَ نفسٌ حُرّةٌ ويدٌ ... أطاعها الزُّعفانُ الشهفُ والقلمُ[4]

وهذا البيت:

يأبى ليَ الغيَّ قلبٌ لا يميلُ بهِ ... عن خُطّةِ المجدِ سحرُ الأعينِ النُّجُلِ[5]

وهذا - أيضًا:

فاطلبْ لنفسكَ غيري، إنني رجلٌ ... يأبى ليَ الغدرَ أخوالي وأعمامُ[6]

ففي هذه المواضع الخمسة نلاحظ أن المفعول به المقدم هو «الضيم» في الأبيات الثلاثة الأولى، و«الغي» في البيت الرابع، و«الغدر» في البيت الخامس، وأن الفاعل على الترتيب: «نفس»، و«صولة»، و«نفس»، و«قلب»، و«أخوال»، فالمفعول به المقدم مما تعافه النفوس، والفاعل ذو شأن.

إذن، يمكن الجزم بأنه إذا كان تقديم الجار والمجرور - هنا - للتأكيد فإن تقديم المفعول به للتحقير.

---

(1) الديوان، جـ٢، ص٥٤٠.
(2) الديوان، جـ١، ص١٩٣.
(3) الديوان، جـ٦، ص١٤٩.
(4) الديوان، جـ٣، ص٥٣٦.
(5) الديوان، جـ٣، ص٦.
(6) الديوان، جـ٣، ص٤٦٩.

١٥- تقديم الجار والمجرور والمفعول لأجله على الفاعل:

ويأتي في موضع واحد هو:

رَجَعَ الخديوِ لِمِصْرِهِ	وَأَتَتْ طَلائِعُ نَصْرِهِ
وَتَهَلَّلَتْ بِقُدومِهِ	فَرَحًا أَسِرَّةُ عَصْرِهِ[1]

فالمراد إثبات قدوم الخديو والتأكيد على معنى الفرح بعودته، والمعنيان يبرزهما الجار والمجرور والمفعول لأجله.

١٦- تقديم الجار والمجرور في الجملة المبنية للمجهول:

ويرد في ستة مواضع.

ويهدف تقديم الجار والمجرور في هذه الظاهرة إلى التنبيه إلى المعنى الذي يبرزه هذا التقديم، ويتضح ذلك في قوله:

وَهَلْ فِي التَّحَلِّي بِالْكُنَى مِنْ فَضِيلَةٍ	إِذَا لَمْ تُزَيَّنْ بِالفِعَالِ الطَّبَائِعُ؟[2]

فهو ينبه إلى أن التزين لا يكون إلا بالفعال الحميدة.

ويقول عن الخمر:

تُـزَفُّ بِالحَانِ المَثَانِي كُئُوسُهَا	كَمَا زُفَّتِ الحَسْنَاءُ بِالطَّبْلِ وَالزَّمْرِ[3]

يؤكد على أن زف الكئوس إلى شاربي الخمر لا يتم إلا بألحان المثاني.

ثانيًا: السمات الخاصة المتعلقة بالتقديم والتأخير:

يتسم ديوان البارودي بسمات خاصة في التقديم والتأخير، تأتي في معظمها تحقيقًا لغايات جمالية، وقد تكون ذات ارتباط بالمعنى، وقد تجيء للحفاظ على قافية البيت، أو للتشويق، أو الاختصاص. وقد يؤدي هذا التقديم والتأخير إلى خلل في التركيب ناتج عن سوء ترتيب لعناصر البيت. ومن أبرز تلك السمات:

١- تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا للبيت:

يقول:

تَكَلَّفْنَ تِمْثَالًا مِنَ الحُسْنِ رَائِعًا	يُجَنُّ جُنُونًا عِنْدَ رُؤْيَتِهِ العَقْلُ[4]

(١) الديوان، جـ٢، ص١٦٣.
(٢) الديوان، جـ٢، ص٢٢٦.
(٣) الديوان، جـ١، ص١٧٩.
(٤) الديوان، جـ٣، ص٤٧.

تأخر الفاعل «العقل» وتقدم المفعول المطلق «جنونا»، والظرف والمضاف إليه «عند رؤيته»، ووقع الفاعل مقطعًا للبيت.

وهدف التأخير - هنا - التركيز على معاني العناصر التي تقدمت، والحفاظ على القافية. وربما يكون تأخير الفاعل «العقل» دلالة على تأخره في العمل عند الجنون، أي أن ثمة علاقة بين تأخر الفاعل - في السياق - والتأخير الفعلي عند الجنون.

٢- تأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثاني:

يقول:

فَأَلْبَسَتْ بِاسْمِينِ الخَدِّ خَجْلَتُهُ   وَرْدًا جَنِيًّا، جَنَاهُ زَائِدُ الْقُبَلِ[1]

أي: فألبست خجلتُهُ باسمين الخد وردًا.

وتقدُّم المفعول به الأول «باسمين الخد»، لأنه أحق بالانتباه.

٣- تأخير المفعول به في الجملة الطلبية ووقوعه مقطعًا للبيت:

يقول:

أيُّهَـــا الظَّـــالِـــمُ! هَـــبْ لِـــي   مَـــرَّةً مِـنْـــكَ الـعَـــدَالَـــةَ[2]

وتأخير المفعول به «العدالة» يأتي بغرض المحافظة على القافية. وربما يكون تأخير «العدالة» في السياق مرتبطًا بتأخير تحققها عند هذا الظالم؛ أي أن الواقع اللغوي يشير إلى الواقع الحياتي.

٤- تقديم المفعول به على اسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله:

يقول:

كَـفَـلَ الشَّـقَـاءُ لِمَنْ أَنَاخَ بِرَبْعِهِ   وَكَفَى ابْنَ آدَمَ بِالْمَصَائِبِ كَافِلا[3]

أي: «وكفى بالمصائب كافلًا ابن آدم».

وتقديم المفعول به «ابن» على اسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله «كافلًا» الذي يقع مقطعًا للبيت أدى إلى سوء في الترتيب.

---

(١) الديوان، جـ٣، ص٢٢٧.

(٢) الديوان، جـ٣، ص١٩٤.

(٣) الديوان، ج٣ ص٢١٠.

٥- تقديم الجار والمجرور في أسلوب القصر:

ويأتي ذلك في ثمانية مواضع:

يقول:

إلَيكِ اسْتثارتْ العيْنَ مَخْلوقَةَ الغرَا ... وفيكِ رَعيتُ النَّجمَ رَعْيَ السَّوائمِ[1]

وطريقة القصر في شطرى البيت تقديم الجار والمجرور، أى تقديم ما حقه التأخير في قوله: «إليك استثرت»، «فيك رعيت»، مما يؤدى إلى القصر أو الاختصاص، أى من أجل حبيبته وحدها استثار العين... وبسببها فقط رعى النجم رعى السوائم.

ويقول:

إلى اللهِ أشْكُو نَظْرَةً ما تجاوزَتْ ... جنى العيْنِ حتَّى أوْرَدَتْنى المهَاويا[2]

فتقديم الجار والمجرور «إلى الله» يفيد قصر بث الشكوى على الله، واختصاص الله وحده بالشكوى دون أحد سواه.

٦- تقديم الخبر في الجملة الاسمية:

يقول عن البحر:

قليلٌ علَى عَهْدِ الإخَاءِ ثَبَاتُهُ ... فَاسْفَلُهُ عَالٍ، وَعَاليهِ سَافِلُ[3]

أى «ثباته على عهد الإخاء قليل». وتقديم الخبر «قليل» يعنى التنبيه إلى ما يحمله من معانٍ؛ فهو يريد التنبيه إلى قلة ثبات البحر، لا إلى وجود الثبات، ولو عكس وقال: «ثباته على عهد الإخاء قليل» لكان التركيز على وجود الثبات، لا على قلته.

٧- تأخير الخبر والإتيان به بعد أربعة أبيات:

يقول:

فما رَوْضَةٌ غَنَّاءُ بَاكَرَهَا الحَيَا ... بأوْطَفَ سَاجٍ، أَفْعَمَ البَرْقُ سَاجِم[4]

يَضُوعُ بِهَا نَشْرُ العَبِيرِ، فتَقْتَدِى ... تُقَاسِمُهُ فِينَا أكُفُّ النَّوَاسِمِ

إذَا الشَّمْسُ لاحَتْ من خِلالِ ظِلالِهَا ... علَى الأرْضِ، لاحَتْ مِثْلَ نُورِ الدَّرَاهِمِ

(١) الديوان، جـ٢، ص٢٩٠.

(٢) الديوان، جـ٤، ص٢٢٠.

(٣) الديوان، جـ٣، ص١٨٧.

(٤) الديوان، جـ٣، ص٢١٠.

يقيلُ بها سِرْبُ المَهَا وهُوَ آمِنٌ ... فمِنْ أَرْبَدٍ ضاحٍ، وأحْوَرَ بَاغِمِ

بالطف مِنْ أخلاقهِمْ وصِفاتِهِمْ ... إذا الغودُ ضمَّتْهُ أكفُّ الغَواجِمِ[1]

والجملة هي «فما روضة... بألطف».

و«ما» نافية، والباء في «بألطف» زائدة.

وتأخير الخبر بهذه الصورة، ووقوع هذه التراكيب المتعددة بين المبتدأ وخبره ينسيان المرء أن ثمة خبرًا ينبغي انتظاره.

٨- تأخير مقول القول والإتيان به بعد خمسة أبيات.

يقول:

أقولُ لِرَكْبٍ مُدْلِجِينَ، هفتْ بهمْ ... رياحُ الكَرى، ميلَ الطُّلى والعمائمِ[2]

تجِدُّ بهمْ كُومُ المَهارى لواغِبًا ... على ما تَراهُ، دامياتِ المَناسِمِ

تُصيخُ إلى زجْرِ الحُداةِ، كأنَّها ... تحِنُّ إلى (الرَّكْبِ) قديمِ مَصارِمِ

ويَلْحَقُها مِن رَوْعةِ السَّوْطِ جِنَّةٌ ... فتَمْرُقُ شَمْسًا مِنْ فِجاجِ المَخارِمِ

لهُنَّ إلى الحادي التفاتةُ وامِقٍ ... فمِنْ وازِعٍ نَفْسي، وآخرَ زاجِمِ

ألا أيُّها الرَّكْبُ الذي خامرَ السُّرى ... بكلِّ فتًى للبَيْنِ أغبرَ ساهِمِ[3]

قِفا بي قليلًا، وانْظُرا بي، أشْتَفي ... بلثْمِ الحصى بينَ اللِّوى فالنَّعائمِ

فقوله: «ألا أيها الركب... قفا بي...» هو مقول القول في البيت الأول.

وهذا التأخير يجعل المتلقي يستغرق في الأبيات والتراكيب الواردة بين القول ومقوله، وينسى أن هناك مقولًا للقول.

وهذه الظاهرة - وكذا سابقتها - تدل على حضور ذهن الشاعر وتيقظه. فعلى الرغم من كثرة التراكيب المعترضة، سواء بين المبتدأ وخبره أم بين القول ومقوله، إلا أنه كان منتبهًا للبنية النحوية في السياق الشعري.

٩- تقديم المتعلقات وتأخيرها يؤدي إلى ثقل في التركيب.

يقول:

---

(١) الديوان، جـ٣، ص٣١٢.

(٢) الديوان، جـ٣ ص٢٩١.

(٣) الديوان، جـ٣ ص٢٩٤.

صَوارِخٌ، لا يَهدَأنَ إلاّ مَعَ الضُّحا   مِن الشَّرِّ، في بيتٍ من الخيرِ مُحالِ[1]

فـ«من الشر» متعلق بـ«صوارخ»، و«في بيت» متعلق بها - أيضًا، و«من الخير» متعلق بـ«بيت»، و«محال» نعت له، وترتيب البيت: «صوارخ من الشر في بيت محال من الخير، لا يهدأن إلا مع الضحايا»[2].

١٠- التقديم والتأخير في التعبير الجاهز:

يقول:

فَهُــوَ بِهـا مُجْتَمِعٌ شَـمْلُـهُ   إنْ أصْـدَرَ القَـوْلَ بِهـا أوْرَدا[3]

فحدث قلب في التعبير الجاهز «إذا أورد أمر أصدره»، أي إن بدأ أمرًا أتمه[4].

ثالثًا: التقديم في التركيب الشرطي:

تقديم الاسم على الفعل:

تعد قضية تقديم الاسم على الفعل في التركيب الشرطي من القضايا الجديرة بالبحث والدراسة، ذلك أن ثمة خلافًا حول ولاية الفعل أداة الشرط، فمنهم من يرى «أن حروف الجزاء يقبح أن تتقدم الأسماء فيها الأفعال»[5]، لأن هذه الحروف قد يفارقها الجزاء فتتحول إلى أدوات استفهام أو إلى أسماء موصولة.

وتستثنى من أدوات الشرط «إنْ»، لأنها أمّ أدوات الشرط، ولأنه لا يفارقها الجزاء خلافًا لبقية أخواتها، تمامًا كما هو الحال في حروف الاستفهام، إذ إنه يقبح أن يليها الاسم إذا ورد الفعل بعده فيما عدا همزة الاستفهام؛ لأنها الأصل فيه[6].

ويرى البعض أن هناك فعلًا محذوفًا يفسره الفعل الظاهر بعد الفاعل، ونرى أنه ليس ثمة حذف، وإنما تقديم للاسم على الفعل، ونقول ذلك محتكمين إلى سياق حتى لا نلجأ إلى التأويلات والتفسيرات التي قد يبدو فيها شيء من التكلف.

(١) الديوان، جـ٣، ص٢٥٠.
(٢) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص٢٥٠.
(٣) الديوان جـ١، ص٢٧٥.
(٤) انظر شرح البيت بالديوان، جـ١، ص٢٧٥.
(٥) انظر، سيبويه، الكتاب، جـ٣ ص١١٢.
(٦) انظر، المبرد، المقتضب، جـ٢ص٧٢.

وتقديم الاسم على الفعل في التركيب الشرطي - كما ورد عند البارودي - ذو وجهين:

الوجه الأول: تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط المتصدرة للتركيب الشرطي.

الوجه الثاني: تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب.

الوجه الأول للظاهرة: ورد في أربعة وأربعين موضعًا في ثلاث الصور التالية:

الصورة الأولى: وتقع في أربعة عشر موضعًا، وهي كالآتي:

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدوءة بفعل ماض).

الصورة الثانية: وترد في موضع واحد، وهي كما يلي:

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مبدوءة بفعل مضارع).

الصورة الثالثة: وقوامها ثمانية وعشرون موضعًا، وتركيبها:

أداة الشرط + جملة الشرط (مبدوءة باسم + فعل ماض) + جملة الجواب (مقرونة بالفاء).

وتأتي اسمية، وطلبية، ومبدوءة بـ«ما» النافية، ولا «النافية»، وليس.

ويمثل الصورة الأولى البيت التالي:

إذا المرء لم ينهضْ لما فيه مجدُهُ ... قضى وهو كلٌّ في خدور العواتق[1]

وتتضح الصورة الثانية في قوله:

إنّا إذا ما الحربُ شبَّ سعيرُها ... نحمي النزيلَ، ونمنعُ الجيرانا[2]

أما الصورة الثالثة فمثالها البيت:

إذا القلبُ لم ينصرْك في كلِّ موطنٍ ... فما السيفُ إلاّ آلةٌ حملُها إدُّ[3]

ونلاحظ في كل الصور السابقة تقدُّم الاسم على الفعل، وقد ورد هذا في أربعة وأربعين موضعًا، وتنوعت جمل الجواب، فهي فعلية فعلها ماض، وفعلية فعلها مضارع، ومقرونة بالفاء.

---

(١) الديوان، جـ٢، ص٣٦١.

(٢) الديوان، جـ١، ص٨٧.

(٣) الديوان، جـ١، ص٢٢٧.

وتقديم الاسم على الفعل يعني أن الاسم المقدم ذو أهمية خاصة عند الشاعر حتى إنه يقدمه على الفعل، فالاسم وما يرتبط به من معانٍ أكثر أهمية من الفعل. كما أن البدء بالاسم يثير الذهن ويلفت الانتباه.

وتتضح لنا الفكرة السابقة إذا قارنّا بين التركيبين التاليين:

- إذا القلب.... لم ينصرك.
- إذا لم ينصرك.... القلب.

فعندما قُلب التركيب فتأخر الاسم وتقدم الفعل صار المعنى خاليًا من التأكيد، وأصبح معنًى عاديًا يمضي دون أن يترك أثرًا في نفس متلقيه. ويتضح الفرق بين المعنيين إذا توقف الكلامُ عند الاسم في الجملة الأولى، وعند الفعل في الجملة الثانية، ففي التركيب الأول هناك تشويق أحدثه البدء بالاسم وتقديمه على الفعل، مما أثار الاهتمام وجعل المتلقي منتظرًا ما يرتبط بهذا الاسم من أحكام ومعانٍ.

أما في التركيب الثاني فيقلُّ فيه عنصر التشويق، فإطلاق الفعل وحده لم يُحدِث الإثارة الذهنية التي أحدثها تقديم الاسم.

الوجه الثاني للظاهرة، وفيها يتقدم الاسم على الفعل في جملة الشرط المسبوقة بجملة الجواب.

ويأتي هذا في خمسة عشر موضعًا.

ويمثل هذا الوجه من الظاهرة هذا البيتُ:

لا تَقْلَقَنَّ إذا أمنيَةٌ عرضتْ فإنّما العيشُ في هذا الورى فقط[1]

ويتفق وجها الظاهرة في تقدم الاسم على الفعل في جملة الشرط، ومغزى التقدم في كلا الوجهين واحد، ويختلفان في أن هذا الوجه ينفرد بأن جملة الجواب قد تقدمت على جملة الشرط، مما يعني أن المعنى فيها هو الأهم لدى الشاعر، لذا يقدمها ثم يقيدها بجملة الشرط.

* * * * *

---

(١) الديوان، جـ٢، ص١٩٩.

النتائج

يكون إجمال النتائج العامة للتقديم والتأخير فيما يلي:

١- قد يتقدم المفعول لأنه أعظم شأنًا من الفاعل، أو لأنه أشمل منه، أو لوقوعه في أسلوب استثناء، أو في أسلوب استفهام. وقد يتقدم المفعول به، لأنه اسم موصول وتقديمه يأتي بغرض المبالغة في الوصف، كما قد يتقدم لأن تأخيره يؤدي إلى حدوث خلل في التركيب. وقد يكون تقديمه ضروريًا لتحقيق التجانس اللفظي بين شطري البيت والمزاوجة بينهما.

أما عند تقديم المفعولين على الفاعل فإن دور الفاعل يقل وأهميته تتضاءل بحيث إن المعنى لا يتأثر بحذفه.

٢- يأتي تقديم الحال للتأكيد على المعنى الذي يبرزه هذا الحال، أما تقديم المفعول لأجله فيعني التركيز على الحدث.

ويتقدم المفعول به والمفعول لأجله معًا في صدر البيت وعجُزه فيتحقق - إضافة إلى أهمية المقدَّم - التجانس بين الصدر والعجُز.

٣- إن تقديم المفعول به والجار والمجرور معًا يجيء لأهمية أولهما، ولأن تقديم الثاني يؤدي إلى التفصيل والتوضيح. أما إذا نعكس ترتيبهما بحيث يَرِدُ الجار والمجرور أولًا ثم المفعول به ثانيًا فهذا يعني إفادة التأكيد الذي يحققه الجار والمجرور والتحقير الذي يبرزه المفعول به المقدم. أما تقديم الجار والمجرور وحدهما فقد يُراد به بيان مصدر الحدث، أو الإشارة إلى التحديد المكاني. وقد يتقدم الجار والمجرور في أسلوب القصر فيفيد الاختصاص. ويتعدد الجار والمجرور في السياق بغرض التحديد والتفصيل.

٤- يأتي تقديم التمييز بهدف التركيز على معناه، أما تقديم الظرف فيجيء للتأكيد إمّا على التحديد الزمني، وإما على التحديد المكاني.

٥- إن تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا للبيت يعني التركيز على معاني العناصر التي تقدمت والمحافظة على القافية في القصيدة. أما تأخير المفعول به ووقوعه مقطعًا للبيت فيأتي بغرض المحافظة على القافية.

٦- إن تأخير خبر المبتدأ وتأخير مقول القول بصورة لافتة يجعل المتلقي ينسى أن ثمة خبرًا أو مقولًا للقول عليه انتظارهما، إلا أن هذا يعني حضور ذهن المرسل وتيقظه، إذ على

الرغم مما اعترض من تراكيب سواء كانت بيْنَ المبتدأ والخبر أم بين القول ومقوله، فهو يقظ لطبيعة التركيب، وعلى وعي بماهية البنية النحوية للأبيات وإن طالت.

٧- قد يؤدى تقديم المتعلقات وتأخيرها إلى ثقل في التركيب.

٨- إن تقديم الاسم على الفعل في جملة الشرط يعنى أن الاسم المقدّم ذو أهمية خاصة. كما أن البدء بالاسم يحدث نوعا من التشويق.

* * * * *

الفصل السابع

الالتفات

الالتفات يعني في اصطلاح البلاغيين التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء.

وأول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة هو الأصمعي[1] (ت ٢١١هـ)، ثم بلغت به العناية إلى الحد الذي جعل ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) يورده في بداية الحديث عن محاسن الكلام[2].

ويشرح ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) في كتابه «العمدة» كيفية حدوث الالتفات؛ فيرى أنه يتم حين «يكون الشاعر آخذًا في معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[3].

ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب، والشرط اللازم لتحقق الالتفات - في أي من هذه الحالات الست - أن يعود الضمير إلى واحد.

كما يعد من الالتفات الإخبار عن المؤنث بالمذكر، والإخبار عن المذكر بالمؤنث، والتحول عن المؤنث إلى المذكر، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، وكذلك التعبير عن المثنى بالمفرد، والتعبير عن المفرد بالمثنى. ومن الالتفات أيضًا الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي.

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي

---

(١) د. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط٢، (١٩٦٥م) ص٣٠.

(٢) ابن المعتز، البديع، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، (١٩٤٥م)، ص٥٧.

(٣) ابن رشيق، العمدة، ص٢٧٥.

إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقى ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير[1].

وقد ورد الالتفات في ديوان البارودى في تسعة وستين موضعًا حوت معظم صور الالتفات السابقة.

١- الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

وتردُ هذه الظاهرة في موضع واحد بالديوان هو:

وأصبحتُ مغلولَ اليدَيْنِ عن التى ... أحاولُها، والدهرُ جمُّ الغوائلِ
صريعُ لُبانَاتٍ تقسَّمْنَ نفسَهُ ... وغادرْنَهُ نهبَ الأكفِّ الخواذِلِ
كأنِّى لم أعقِدْ معَ الفجرِ رايةً ... ولمْ أدْعُ باسْمِى الكَمِىَّ المُنازِلِ
ولمْ أبعثِ الخيلَ المُغيرةَ فى الضُّحا ... بكلِّ ركوبٍ للكريهةِ باسلِ[2]

ففى الأبيات الالتفات عن ضمير المتكلم فى البيت الأول وذلك فى قوله «وأصبحت مغلول اليدين...» إلى ضمير الغائب فى البيت الثانى فى قوله «صريع لبانات تقسمن نفسه....» ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم فى البيتين الثالث والرابع فى قوله، «كأنى لم أعقد.....» وقوله «ولم أبعث الخيل.....» والالتفات - هنا - يفيد المبالغة فى وصف ما اعترى الشاعر من ضعف وعجز، دليله حذف المسند إليه فى «صريع لبانات» واستخدام ضمير الغائب فى «نفسه» و«غادرنه».

٢- الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:

ويجئ فى تسعة مواضع، خمسة منها فى الغزل واثنان فى الهجاء، وموضع واحد فى المدح، وآخر فى الحديث عن روضة النيل والدعاء لها.

ويقول فى الغزل:

سَكِرَتْ بخمرِ حديثِكِ الألفاظُ ... وتكلَّمَتْ بضميرِكِ الألحاظُ
يا دُمْيةً لولا التَّقِيَّةُ لانْبَرَتْ ... فى حُبِّها النُّسَّاكُ والوُعَّاظُ

---

(١) انظر: نوال محمد كامل بدوى، مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي، رسالة ماجستير، معهد الدراسات الإسلامية، (١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م) ص١٣.

(٢) الديوان جـ٣، ص١٤٦، ١٤٧.

ما لِي مَتحْتُكَ خُلّتِي، وَجزَيْتِنِي	نارًا لها بَيْنَ الضُّلُوعِ شُواظُ؟[1]

فكان السياق يقضى أن يقول فى البيت الثانى: لاستوتْ فى حبك... ولكنه عدل عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائبة.

والالتفات السابق ذو غرضين:

الأول: أنه يشير إلى جمال المحبوبة وحسنها.

والآخر: أنه إذا وقع أحد غيره فى حبها - كالوعاظ والفتاك - فإن الشاعر لا يعرفها ولا يتجه إليها بحديث.

ويقول فيه أيضًا:

يا ناعِسَ الطَّرْفِ إلَى كَمْ تَنَامْ	أسْهَرْتَنِى فِيكَ، وَنَامَ الأنَامْ
أوْشَكَ هَذَا اللَّيْلُ أنْ يَنْقَضِى	والعَيْنُ لاَ تَعْرِفُ طِيبَ المَنَامْ
وَيْلاهُ مِنْ ظَبْيِ الحِمَى، إنَّهُ	جَرَّعَنِى - بالصَّدِّ - مُرَّ الحِمَامْ[2]

فثمة تحول عن خطاب حبيبته فى قوله «يا ناعس الطرف...» إلى الحديث عنها بضمير الغائب فى «إنه جرعنى - بالصد - مر الحمام». فقد وَجَّه الخطاب إليها أولًا حتى يعينَ من يخاطبه وتعرف هى أنه يوجِّه حديثه إليها، ثم التفت بعد ذلك - متألمًا - إلى ضمير الغائب، كأنه أنِفَ أن ينسبَ إلى حبيبته أنها جرَّعته مرارة الموت فتحوَّل إلى الغيبة، كما أن هذا التحول يفيد تعظيم المحبوبة.

ويقول:

ذَنْبِـــى إلَيْـــكَ غَــرامِــى	فَــهَــلْ يَحِــلُّ مَلامِــى
يَا ظَــالِمِــى فِى هَــوَاهُ	هَــلاَّ رَعَيْــتَ ذِمَامِــى
حَتَّـــامَ تُـعْـــرِضُ عَنِّـــى	ولاَ تَـــرُدُّ سَــلاَمِــى[3]

إذ انتقل من الخطاب فى قوله «ذنبى إليك غرامى...» إلى الغيبة فى «يا ظالمى فى هواه.....

(١) الديوان جـ٢، ص٢٠٨.

(٢) الديوان جـ٣، ص٣٥٤، ٣٥٥.

(٣) الديوان جـ٣، ص٤٤٣.

وهناك ارتباط في معنى التحول بين هذا الموضع وسابقه، فهو - هنا - يكره أن يقرن معنى الظلم بحبيبته، فتحدَّث عنها بضمير الغائب في «يا ظالمي في هواه». ويُضاف إلى هذا أن التحول إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة في وصف الهوى.

ويقول أيضًا:

رَدَّى الكرى لأراكِ في أحلامه   إنْ كانَ وعدُكِ لا يفي بذمامه
أوْ فابعثي إليَّ، فإنَّه   جازى هواكِ، فقادهُ بزمامه
قدْ كانَ خلَّفني لموعدِ ساعةٍ   من يومه، فقضى مسيرةَ عامه
لمْ أدرِ، هلْ ثابتْ إليه أناتُه   أمْ لمْ يزلْ في غيِّه وهيامه
فهدى به ضعفُ القيادِ، فمالَه   ألقى يدًا للسِّلْمِ بعدَ غرامه
خدعتْه ساحرةُ العيونِ بنظرةٍ   منها، فملَّكها عذارَ لجامه[1]

فانصرف عن خطاب حبيبته في قوله «رَدَّى الكرى لأراكِ في أحلامه...» إلى الحديث عنها بضمير الغائب في قوله «خدعته ساحرة العيون...».

ومغزى هذا التحول الرغبة في عدم وصف حبيبته بالخداع حتى لو كان هذا الخداع بنظرة بالإضافة إلى أن هذا التحول يدل على المبالغة في وصف المحبوبة.

ويقول أيضًا في الغزل:

يا قريرَ العينِ بالوسنِ   ما الذي ألهاكَ عن شجني
كيفَ لا ترثي لمكتئبٍ   شفَّه برحٌ من الحزنِ؟
هبْكَ لمْ تسمعْ شكاةَ فمي   أوَ لمْ تبصرْ ضنى بدني؟
يا عبادَ اللهِ مَنْ لفتى   بيدِ الأشواقِ مرتهنِ؟
زعمتْ الأشواقُ مهجتَه   وبراه الوجدُ، فهوَ ضني
أو مِنْ ظبيٍ علقتُ به   في ميادينِ الهوى رسني
ساحرُ العينينِ ما برحتْ   لحظاتُه مضمرَ الفتنِ[2]

---

(١) الديوان جـ٣، ص٥٦٦، ٥٦٧.
(٢) الديوان جـ٤، ص٩٠، ٩١.

فتحول الشاعر عن الخطاب في «يا قرير العين....» إلى استخدام ضمير الغائب في «آه من قلبي خلعت به....» «وساحر العينين ما برحت لحظاته.....».

وقد أفاد هذا التحول تعظيم المحبوبة والمبالغة في وصف جمالها. أما التحول عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب في الهجاء فقد ورد في موضعين.

ويقول في أولهما:

وصالك لي هجرٌ، وهجرُكَ لي وَصْلُ
فزِدْني صدودًا ما استطعتَ، ولا تَألُ
إذا كان قربي منك بُعدًا عن المُنى
فلا خفّت اللُّقيا، ولا اجتمع الشَّمْلُ
وكيف أودُّ القربَ من مُتلوِّنٍ
كثيرِ خبايا الصدر، شيمتُهُ الختْلُ
فليتَ الذي بيني وبينَك ينتهي
إلى حيثُ لا طَلْحٌ يُرفُّ ولا أثْلُ[1]

ففي الأبيات التفات عن الخطاب في البيتين الأول والثاني إلى الغيبة في البيت الثالث، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير الخطاب في البيت الرابع.

والشاعر في هذه الأبيات يهجو «نوبار»، ويخاطبه في البيتين الأولين طالبًا منه أن يزيد في الهجر والصدود، داعيًا اللهَ ألاّ يجمع شملَهما، ثم يتحول عن خطابه - متحدثًا عنه بضمير المهجوّ، وبعد ذلك يعود مرة ثانية إلى خطاب المهجو في البيت الرابع متمنيًا أن ينتهي ما بينهما وتنقطع علاقتهما.

والالتفات - هنا - يحقق أمرين:-

الأول: أن الحديث عن المهجوّ بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه والتقليل من مكانته.

والآخر: أنه يدل على أن الشاعر يأنف أن يقترب من هذا المهجو، بل ويستنكر أن يحدث هذا منه، حتى لا يخالطه بما فيه من فساد ودنس.

---

(1) الديوان جـ3، ص244، 245.

ويقول في الموضع الآخر من الهجاء،

فاخسأ، فما الكلبُ أدنى منك منزلة ... و «اخسأ» لمثلك إعزازٌ وإكرامُ

هذا الذي تكرهُ الأبصارُ طلعتَهُ ... فحظُّها منهُ إيذاءٌ وإيلامُ[1]

فقد تحوّل من الخطاب فى البيت الأول إلى الغيبة فى البيت الثانى.

والتحول إلى الغيبة كان ذا مبرر قوى، إذ إن الأبصار تكره طلعة هذا المهجو، فهى تؤذيهم وتؤلمهم، لذا فالشاعر لا ينظر إليه حتى لا يتأذى من رؤيته، فكان مناسبا لذلك استخدام ضمير الغائب، ويُضاف إلى هذا أن الحديث عن المهجو بضمير الغائب فيه تحقير من شأنه، ودليل ذلك استخدام اسم الإشارة فى مطلع البيت الثانى الذى أفاد تنكير المهجوّ وتحقيره،

أما الخطاب فى البيت الأول ففيه الأمر والمواجهة، أى، أمر المهجو بالابتعاد ومواجهته بأن الكلب ليس أدنى منه منزلة، بل إنه - أى المهجو - أدنى من الكلب وأحقر.

ويقول فى مدح الشيخ جمال الدين الأفغانى،

يا لكَ مِنْ ذِى أدبٍ! أطلعتْ ... فكرتُهُ ثاقبةَ الأنجُمِ[2]

فتحوّل الشاعر من الخطاب فى قوله «يا لك من ذى أدب» إلى الغيبة فى قوله «أطلعت فكرته ثاقبة الأنجم».

والتعجب فى البيت كان ملائماته بالخطاب فهو يخاطب ممدوحه متعجبًا، ثم يتحول إلى ضمير الغائب كى يحدِّث الناس ويخبرهم بأن هذا الأديب يكتب أدبًا رفيعًا. كما أن استخدام ضمير الغائب فيه معنى التعظيم.

يقول فى روضة النيل،

يا روضةَ النيلِ! لا مَسَّتْكِ بائقةٌ ... ولا عَدَتْكِ سماءٌ ذاتُ إغداقِ

ولا بَرِحَتْ مِنَ الأوراقِ فى حُلَلٍ ... مِنْ سُندُسٍ عبقرىِّ الوشْىِ برّاقِ

يا حبّذا نَسَمٌ مِنْ جوِّها عَبِقٌ ... يسرى على جدولٍ بالماءِ دفّاقِ[3]

فهناك تحول من الخطاب فى البيتين الأول والثانى إلى الغيبة فى البيت الثالث،

(١) الديوان جـ٣، ص١٧٥.

(٢) الديوان جـ٣، ص٥٥٦.

(٣) الديوان جـ٦، ص٣٢٨.

والبيتان الأولان فيهما دعاء لروضة النيل بالسلامة من البلايا، وأن أشجارها مورقة، لذا كان مناسبًا لهذا الدعاء استخدام ضمير الخطاب، ثم تحول فى البيت الثالث إلى المدح الذى ناسبه ضمير الغيبة الذى يحقق معنى إخبار الناس بأمر هذه الروضه وجوّها وهوائها... كما أن هذا الالتفات إلى ضمير الغائب يحمل معنى التعظيم.

٣- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

وتأتى هذه الظاهرة فى موضعين، أولهما فى الفخر والآخر فى الغزل.

يقول فى الفخر:

لَهُ بَيْنَ مَجْرَى الْقَوْلِ آيَاتُ حِكْمَةٍ ... يَدُورُ عَلَى أَثْنَائِهَا الْجِدُّ وَالْهَزْلُ

تَلُوحُ عَلَيْهِ مِنْ أَبِيهِ وَجَدِّهِ ... مَخَايِلُ سَاوَى بَيْنَهَا الْفَرْعُ وَالأَصْلُ

فَأَشْبَهَنَا فِى مُلْتَقَى الْخَيْلِ أَمْرَدٌ ... وَأَفْرَدَنَا فِى كُلِّ مُعْضِلَةٍ كَهْلُ

لَنَا الْفَضْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى، وَهُوَ قَائِمٌ ... لَدَيْنَا، وَفِيمَا بَعْدَ ذَاكَ لَنَا الْفَضْلُ[1]

فالالتفات عن ضمير الغائب فى البيتين الأول والثانى إلى ضمير المتكلمين فى البيت الثالث يعنى أن هذه الصفات التى أوردها فى البيتين الأولين بضمير الغائب واصفًا كل رجل من قومه بها إنما هى صفات قومه، أى قوم الشاعر. كما أن البيت الثالث الذى التفت فيه إلى ضمير المتكلمين يجمع فى معناه كل النعوت التي نعت بها كل رجل من قومه فى البيتين السابقين عليه وما سبقهما من أبيات.

ويُضاف إلى ذلك أن ختام القصيدة بضمير المتكلمين فى قوله:

لَنَا الْفَضْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى ....

أبلغ وأكثرُ تأثيرًا من ختامها بغير ذلك.

ويقول فى الغزل:

عَلِيلٌ أَنْتِ مُسْقِمَةٌ ... فَمَا لَكِ لاَ تُكَلِّمُهُ؟

تَرَى فِيهِ الضَّنَى حَتَّى ... بَدَتْ لِلْعَيْنِ أَعْظُمُهُ

فَلاَ إِنْ بَاحَ تَعْذِرُهُ ... وَلاَ إِنْ نَاحَ تَرْحَمُهُ

إِذَا كَانَ الْهَوَى ذَنْبِى ... فَقُلْ لِى، كَيْفَ أَكْتُمُهُ؟[2]

---

(١) الديوان جـ٣، ص٥٨، ٥٩.

(٢) الديوان جـ٣، ص٤٣٦.

هنا نلحظ تدرجًا في الوصف والانفعال: علة، فإعراض، فضنى، فجفاء من المحبوبة.. كل هذا بضمير الغائب. ثم فاض الكيل بالحبيب فصَرَّحَ بهواه في البيت الرابع مستخدمًا ضمير المتكلم.

٤- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب:

وتردُ هذه الظاهرة في اثنين وعشرين موضعًا.

وقد وَرَدَ الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في أغراض الهجاء، والمدح، والرثاء، والغزل.

يقول هاجيًا:

هدف للعيوب، في كلِّ عضو ... منه منهم للطاعنين ونضل
تسلفه من أمه أم سوء ... ما لها غير طايف الليل بعل
كن كما شئت يا فلان، وما شا ... ء رجال، فأنت للؤم أهل[1]

فهو يتحدث عن المهجو - وهو من سعى به إلى الخديو توفيق - في البيتين الأول والثاني بضمير الغائب، وثمة حذف للمسند إليه في قوله «هدف»؛ أي هو «هدف»، يقصد المهجو. والشاعر يجمع في هذين البيتين وما سبقهما من أبيات كل النقائص والعيوب ويصف بها المهجو،ثم يلتفت عن الغيبة إلى الخطاب في البيت الثالث، فيواجه بها من يهجو مستنكرًا أفعاله وساخرًا منه، ومتألمًا بما له من مكانة مذكرًا إياه بأن الدناءة متأصلة فيه. فاستخدام فعل الأمر «كن» كان يناسبه التحول إلى الخطاب. فكأن الشاعر كان يعلن للناس ما في هذا المهجوّ من صفات ذميمة،فتحدَّث عنه بضمير الغائب، ثم التفت إلى المهجو ليواجهه في البيت الثالث.

وقد يكون الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب في الهجاء للدعاء على المهجوّ كما في قوله:

مستيقظ للمخازي، غير أن له ... طرفًا عن العرض والأوتار نوّام
استغفر الله إلا من عداوته ... فإنها لجلال الله إعظام

فاذهب كما ذهب الطاعون من بلد
تقفوه باللعن أرواح وأجسام[2]

---

(١) الديوان جـ٢، ص٢٣٨.

(٢) الديوان جـ٢، ص٤٧٩، ٤٨٠.

هنا أيضًا حذفُ للمسند إليه في البيت الأول، وحديث عن المهجو الذي سعى به بضمير الغائب، فهو يخاطب الناس ويبين لهم صفات هذا المهجو الذميمة، لذا كان مناسبًا استخدام ضمير الغائب، ثم التحوُّل عنه إلى الخطاب في البيت الثالث عندما استعمل الأمرَ «اذهب» الذي يحمل معنى الدعاء، والدعاء بخطاب المدعو عليه أبلغ من استخدام ضمير الغائب.

ويقول في مدح الخديو إسماعيل وتهنئته بالولاية:

لهُ (بيتُ) مَجدٍ، رفرفتْ دونَ سقفهِ ... حَمَامُ الدَّرَارِي، مُشْمخِرُ الدَّعائِمِ

فمَنْ رَامَهُ، فليتَّخِذْ مِنْ قصائدي ... سُطُورًا إلى مَرْقَاهُ مثلَ السَّلالِمِ

فيابْنَ الأُلى سادُوا الورى، وانتَهَوْا إلى ... تمامِ العُلاَ مِنْ قبلِ نَزْعِ التَّمائِمِ

أُهنّيكَ بالمُلكِ الَّذي طَالَ جيدُهُ ... بعزِّكَ، حتَّى حَلَّ بيتَ النَّعائِمِ[1]

ففي الأبيات التفات عن ضمير الغائب - في البيتين الأول والثاني - إلى ضمير المخاطب في البيتين الثالث والرابع، فالشاعر في البيتين الأول والثاني كان يخاطب الناس محدِّثًا إياهم عن أسرة الممدوح وكرم أصله، وكان ملائمًا لذلك استخدام ضمير الغائب، ثم التفت إلى المخاطب كي يوجه التهنئة إلى الممدوح بتوليته الحكم.

ويقول في رثاء علي رفاعة باشا:

إذا قالَ كانَ القَوْلُ عُنْوانَ فِعْلِهِ ... ويَا رُبَّ قَوْلٍ نافِذٍ كَسِنَانِ

جلالٌ يَفُوحُ المِسْكُ عنها مُحَدِّثًا ... ويُثْنِي على آثارِها المَلَوَانِ

فلاَ غَرْوَ أنْ تَدْمَى العُيُونُ أسَافَةً ... عليكَ ويَرْعَى الحُزْنَ كُلُّ جَنانِ

فأنتَ ابنُ مَنْ أحيا البِلادَ بعِلْمِهِ ... وأبقَى لهُ ذِكْرًا بكُلِّ مَكانِ[2]

فعند الحديث عن خصال المرثي كان الضمير الغائب ملائمًا للتعبير عمَّا يريد الشاعر أن يقوله للناس، ثم تحوَّل الشاعر في البيتين الثالث والرابع إلى الخطاب، وذلك لاستحضار المرثي ولبيان أنه لم يمت - فهو باقٍ بأعماله ومآثره - ودليل ذلك أنه يخاطَب.

ويقول في الغزل:

---

(١) الديوان جـ٣، ص٣٠٤، ٣٠٥.

(٢) الديوان جـ١، ص١٠٤، ١٠٥.

سَبقَتْنِي بِعَيْنَيْها، وقَالتْ لِتِرْبِها   أَلاَ مَا لِهَذا الغِرِّ يَتْبَعُنِي قَصْدِي
ولَمْ تَدْرِ ذاتُ الخالِ والحُبُّ فاضِحٌ   بِأنَّ الذِى أُخْفِيهِ غَيْرُ الَّذِى أُبْدِى
حَنَانَيْكِ، إنَّ الرأىَ حارَ دَلِيلُهُ   فضلّ، وَعادَ الهَزْلُ فِيكِ إلى الجِدِّ
فَلاَ تَسْألِي مِنِّي الزِّيادَةَ فِي الهَوَى   رُوَيدًا، فَهَذا الوَجْدُ آخِرُ مَا عِنْدِي[1]

فثمة التفات عن الغيبة في البيتين الأول والثاني إلى الخطاب في قوله «حنانيك. . . .» وهو من المصادر المثناة.

وهذا الالتفات ذو دلالة هامة، فبعد أن يصف ما فعلت به محبوبته. . . يطلب منها أن تترفَّق به وترحمه، فكان الاتجاه إليها بالخطاب، أى أن الالتفات هنا لاستدرار عطف المحبوبة.

٥- الإخبار عن المؤنث بالمذكر:

وهى ظاهرة خاصة بالغزل، وتأتى عند البارودى في عشرين موضوعًا، كلها في الغزل أو النسيب أو التشوق إلى الحبيبة، وليس ثمة فروق بين المواضع العشرين التي تتضح فيها تلك الظاهرة.

يقول:

لَكَ رُوحِي، فَاصْنَعْ بِهَا مَا تَشَاءُ   فَهِيَ مِنِّي لِنَاظِرَيْكَ فِدَاءُ
لاَ تَكِلْنِي إلى الصُّدُودِ، فَحَسْبِي   لَوْعَةٌ تَقْتَلُهَا الأَحْشَاءُ
أنَا وَاللهِ مُنْذُ غِبْتَ عَلِيلٌ   لَيْسَ لِي غَيْرَ أنْ أَرَاكَ دَوَاءُ
كَيْفَ أُرْوِى غَلِيلَ قَلْبِي، وَلَمْ يَبْقَ   لِعَيْنَيَّ مِنْ بَعْدِ هَجْرِكَ مَاءُ
فَتَرَفَّقْ بِمُهْجَةٍ شَفَّهَا الوَجْـ   ـدُ، وَعَيْنٍ أَخْنَى عَلَيْهَا البُكَاءُ[2]

واستخدام ضمير المذكر للتغزل بالحبيبة والتعريض بحبها وهواها وبث الأشواق إليها يعود إلى تأثر البارودى بشعراء العصر العباسي «كأبي نواس الذي نقل الغزل من أوصاف المؤنث إلى المذكر، فخرج بذلك عن مألوف العرب وآدابهم، إذ لم يكن معروفًا قبله، وقبل أستاذه وقدوته «والبة بن الحباب»، ثم جاء في شعر الحسين بن الضّحاك،

---

(١) الديوان جـ١، ص٢٥٦، ٢٥٧.
(٢) الديوان جـ١، ص٧٩.

وأبي عبادة البحتري وغيرهم من شعراء العصر العباسي والعصور التي بعده إلى البارودي وأمثاله»[1].

وقد يكون مرجع هذه الظاهرة إلى المجون واللهو والخلاعة التي شاعت في العصر العباسي، وإلى امتناع الحبيب عن التصريح بهواه صراحة، مخافة أن يفتضح أمره، وقد يكون ذلك من باب التغليب والتعميم، أي تغليب المذكر وتعميمه.

٦- التحول عن المذكر إلى المؤنث:

ولهذه الظاهرة صورتان:

الأولى: التحول عن جمع الذكور إلى جمع الإناث:

ويَرِدُ في موضع واحد بالديوان، يقول فيه عن جارة له:

لَهَا صِبْيَةٌ لاَ بَارَكَ اللهُ فِيهِمْ	قِبَاحُ النَّوَاصِي لاَ يَنَمْنَ عَلَى حَالِ
صَوَارِخُ، لاَ يَهْدَأْنَ إِلاَّ مَعَ الضُّحَا	مِنَ الشَّرِّ، فِي بَيْتٍ مِنَ الخَيْرِ مِخْلاَلِ
تَرَى بَيْنَهُمْ - لاَ فَرَّقَ اللهُ بَيْنَهُمْ -	لَهِيبَ صِيَاحٍ يَصْعَدُ الفَلَكَ العَالِي[2]

فقد حدث تحول عن ضمير الذكور في «فيهم» إلى ضمير جماعة الإناث في «يَنَمْنَ» - كما يبدو من البيت الأول - ثم استخدام ضمير الإناث مرة ثانية في البيت الثاني في «يهدأن»، وأخيرًا العودة إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء في البيت الثالث.

ودلالة هذا كله تكمن في الرغبة في إطلاق الوصف والدعاء في ثلاثة الأبيات السابقة على أولاد هذه الجارة وبناتها، أي أن التحول - هنا - كان للشمول واستغراق الجنسين في الحكم.

والأخرى: الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث:

ويجيء في موضع واحد بالديوان، يقول فيه عن أعدائه:

وَمَا ذَاكَ إِلاَّ أَنَّنِي بِتُّ سَاهِرًا	وَنَامُوا، وَمَا عُقْبَى التَّيَقُّظِ كَالغَفْوِ
فَأَصْبَحْتُ مَطْلُوبَ الزَّئِيرِ، وَأَصْبَحَتْ	نَوَاطِسَ فِيمَا بَيْنَ دَارَاتِهَا تَعْوِي[3]

والإخبار عن جماعة الذكور العقلاء - وهم أعداؤه في البيت - بالمؤنث إنما كان

---

(١) الديوان جـ١، ص١٢٦.

(٢) الديوان جـ٣، ص٢٤٩، ٢٥٠.

(٣) الديوان جـ١، ص٢١٤.

للتقليل من مكانتهم والنيل من رجولتهم ولتحقيرهم أو عدهم من البهائم والجمادات[1].

٧- التحول عن المؤنث إلى المذكر:

وترد هذه الظاهرة في صورتين:

الصورة الأولى: التحول عن المفرد المؤنث إلى المفرد المذكر:

وتجئ في موضعين في الغزل، يتحول في الأول عن مخاطبة المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب، ويتحول في الآخر عن خطاب المفرد المؤنث إلى خطاب المفرد المذكر.

يقول في أولهما:

مَنَحْتُكِ نَفْسِي وَهْيَ نَفْسٌ عَزِيزَةٌ	عَلَيَّ، وَمَا لِيَ مِنْ هَوَاكِ قَسِيمُ
فَإِنْ يَكُ جِسْمِي عَنْ فِنَائِكِ رَاحِلٌ	فَإِنَّ هَوَى قَلْبِي عَلَيْكِ مُقِيمُ
شَكَوْتُ إِلَى مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ بَاكِيًا	وَمَا كُلُّ مَنْ يُشْكَى إِلَيْهِ رَحِيمُ
....	....
وَإِنِّي لَحُرٌّ بَيْنَ قَوْمِي، وَإِنَّمَا	تُعَبِّدُنِي حُلْوُ الدَّلَالِ رَخِيمُ[2]

إذ تحول عن مخاطبة المؤنث - في البيتين الأول والثاني - إلى ضمير الغائب المذكور - في الثالث والربع - ولم يَعُدْ إلى المؤنث مرة أخرى في هذه القصيدة -

والتحول إلى المذكر قد بدأ في البيت الثالث لأن الشاعر استنكف أن يشكو إلى امرأة - وإن كانت حبيبته - ما يعانيه، وَعَدَّ البكاء أمامها ضعفًا لا يليق برجولته، فتحول إلى المذكر وهو أليق، وجرى البيت الرابع مجراه. يُضاف إلى ذلك أن صياغة صدر البيت على هذا النحو كان مغريًا إلى جعل عجزه يجرى مجرى الحكمة.

والموضع الآخر الذى يتحول فيه عن مخاطبة المؤنث إلى مخاطبة المذكر يقول فيه:

عُودِي بِوَصْلٍ، أَوْ تَخَلَّيْ مَا بَقِي	فَلَقَدْ تَدَاعَى الْقَلْبُ مِمَّا تَلْتَقِي
أَيُّ فُؤَادٍ بِكَ لَمْ يَعْلَقِ	وَأَنْتَ صِنْوُ الْقَمَرِ الْمُشْرِقِ؟
عَلَّمْتَنِي الذُّلَّ، وَكُنْتُ امْرَأً	أَفْعَلُ مَا شِئْتُ ، وَلَا أَتَّقِي

(١) الديوان جـ١، ص٢٦٤.

(٢) الديوان جـ٣، ص٥١٤، ٥١٥.

فارحم فؤادًا أنت أبليته ... ومقلة لولاك لم تأرق[1]

....

من كل هيفاء كخوط القنا ... يلحظة كاللهذم الأزرق

تخطر في الفيفاء من فرعها ... فهي على التمثيل كالبيرق

....

هنا - أيضًا - يشكو ماأرقه ويرجو حبيبه أن يرحمه، ومغزى اللجوء إلى مخاطبة المذكر- كما في الموضع السابق - تتمثل في فكرة أن الشكوى إلى المرأة تشين الرجل. أما عن التحول مرة أخرى إلى مخاطبة المؤنث فكان ضروريا؛ لأنه يتحدث عن منزل الحبيبة وما فيه من حسان يشبههن بقطيع من المها.

الصورة الثانية: التحول عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور.

وتجيء هذه الصورة في موضعين.

يقول عن الحسان المُحَجَّبات:

طوتْ بين النَّوى على بُدور دجى ... لا يَسْتَبِينَ العيْنُ بَعْدَهَا سَكَنْ

أتبعْتُهم نظرات كُلَّمَا بلغتْ ... أخرى الحُمُول ثناها مَدْمَعٌ هَتِنْ

يا راحلين وفي أحداجهم قَمَرٌ ... يكادُ يُعْبَدُ من حُسْنِهِ الوَثَنْ

مُنُّوا علىَّ بوَصْلٍ أستعيدُ بهِ ... من مُهْجَتي رَمَقًا يَحْيا به البدنْ[2]

حدث تحول عن ضمير جماعة الإناث في البيت الأول إلى ضمير جماعة الذكور العقلاء في الأبيات التالية له.

والشاعر - هنا - يصف رحيل أحبائه عنه، لذا فالتحول يشير إلى أنه لا يخص بنظرات الوداع النساء دون الرجال، بل يرسلها إثر كل من يرحل عنه، رجالًا ونساء وأطفالًا وشيوخًا.

ويقول في الموضع الآخر:

وعلى الرَّحائل نِسْوَةٌ عربيَّةٌ ... يخدعن لُبَّ الحازم اليقظانِ

أغويْنَني، فتبعتُ شيطان الهوى ... إنَّ النِّساء حبائل الشَّيْطانِ

---

(١) الديوان جـ٢، ص٣١٦، ٣١٨، ٣١٩.

(٢) الديوان جـ٤، ص٣٠، ٣١.

مَا كُنْتُ أعْلَمُ قَبْلَ بَادِرَةِ النَّوَى ... أنَّ الأَسْوَدَ فَرَائِسُ الغِزْلَانِ

وَتَخَلَّفُوا! فَإنَّهُ عَبْرَةٌ مَسْفُوحَةٌ ... وَبِهِ تَضُمُّ حَشًا مِنَ الخَفَقَانِ[1]

ودلالة التحول - هنا - كسابقه.

نخلص مما سبق إلى أن التحول عن جمع الإناث إلى جمع الذكور يأتي للاستغراق، أي استغراق الجنسين في الحكم.

٨- التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى:

وتأتي هذه الظاهرة في موضع واحد هو:

فَاتْنِيَهْ يَا نَدِيمُ، وَاسْتَصْبِحِ السَّا ... قِي بِكَأْسٍ تَفِيضُ بِالأَنْوَارِ

وَاسْقِيَانِي، وَغَنِّيَانِي بِلَحْنٍ ... يَبْعَثُ النَّفْسَ مِنْ إِسَارِ الوَقَارِ[2]

والتحول عن خطاب المفرد - في البيت الأول - إلى خطاب المثنى في الثاني له مغزيان:

الأول: أنه يخاطب نديمين على الشراب جريًا على عادة العرب في مخاطبة رفيقين عند السفر أو الرحيل أو عند البكاء على ديار الأحبة أو في مجلس الشراب، والمخاطب واحدٌ في كل هذه الأحوال، وإن كان بلفظ المثنى.

والآخر: أنه قد يقصد بقوله: «اسقياني» النديم والساقي اللذين ذكرهما في البيت الأول.

٩- التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع:

ويرد في موضع واحد، يقول فيه:

لَا كُتْبُهُ تَتْرَى، وَلَا رُسُلُهُ ... تَأْتِي، وَلَا الطَّيْفُ يُوَافِي لِمَامْ

اللهُ فِي عَيْنٍ جَفَاهَا الكَرَى ... فِيكُمْ، وَقَلْبٍ قَدْ بَرَاهُ الغَرَامْ

طَالَ النَّوَى مِنْ بَعْدِكُمْ، وَانْقَضَتْ ... بِسَالَةُ العَيْشِ، وَسَاءَ المُقَامْ[3]

إذ تحول عن ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المخاطبين.

(١) الديوان جـ١، ص١٣٧، ١٣٨.
(٢) الديوان جـ٢، ص١٥٧، ١٥٨.
(٣) الديوان جـ٢، ص٣٥٦، ٣٥٧.

وهذا التحول مرجعه إلى أن الشاعر لا يخصُّ بالحب والشكوى من الضنّ بالرسائل حبيبه فحسب، بل يقصد كل أحبابه وأصدقائه.

١٠- التعبير عن المثنى بالمفرد:

ويجيء في موضع واحد هو:

فَلْيَنظُرِ المَرءُ فِيمَا قَدَّمَتْ يَدُهُ	**قَبْلَ المَعَادِ، فَإِنَّ العُمْرَ لَمْ يَدُمِ**[1]

أي: فيما قدمت يداه.

واللفظ «اليد» - ومثناه وجمعه - يستخدم للإشارة إلى أعمال الإنسان في حياته، وخصت اليد بالذِّكر - دون باقي أعضاء الجسم - لأن أغلب أفعال الإنسان تتم بها.

١١- مخاطبة اسم الجمع خطاب المثنى:

وتأتي في موضع واحد هو:

أَقُولُ لِرَكْبٍ مُدْلِجِينَ، هَفَتْ بِهِمْ	**رِيَاحُ الكَرَى، مِيلِ الطُّلَى وَالعَمَائِمِ**
....	....
أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الَّذِي خَامَرَ السُّرَى	**بِكُلِّ فَتَى لِلمَيْسِ الحَبْرَ سَاهِمِ**
قِفَا بِي قَلِيلًا، وَانظُرَا بِي، الحِمَى	**بِلَثْمِ الحَصَى بَيْنَ اللوى فَالنَّعَائِمِ**[2]

إذ خاطب اسم الجنس «ركب» مخاطبة الجمع في البيت الأول، ومخاطبة المفرد في الثاني، والاستعمالان جائزان، الأول بتأويل «ركب» على معنى الجماعة، والثاني باعتبار لفظة. ثم خاطبه في البيت الثالث خطاب المثنى على عادة العرب - والبارودي يسير على نهجهم - في مخاطبة رفيقين عند السفر أو الرحيل.

١٢- الإخبار عن الماضي بالمضارع:

ويأتي ذلك في أربعة مواضع.

---

(١) الديوان جـ٣، ص٢٧٩. وفي القرآن الكريم ﴿ذَلِكَ بِمَا قَدَّمَتْ يَدَاكَ وَأَنَّ اللهَ لَيسَ بِظَلاَّمٍ لِلعَبِيدِ﴾. سورة الحج الآية ١٠. و ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن ذُكِّرَ بِآيَاتِ رَبِّهِ فَأَعْرَضَ عَنْهَا وَنَسِيَ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ﴾. سورة الكهف الآية ٥٧.

(٢) الديوان جـ٣، ص٢٩١، ٢٩٤، ٢٩٥.

وَيَرِدُ استخدام الفعل المضارع بمعنى الماضي للتأكيد وتقوية المعنى وإفادة الاستمرار. يقول:

فَوَيْلٌ لِهَذَا الدَّهْرِ، مَاذَا أَزَالَهُ ... إلينا، وَقَدْ كُنَّا كِرَامَ المَحَاصِلِ؟
عَلَى عِفَّةٍ قَدْ يَعْلَمُ اللهُ أَنَّهَا ... مُبَرَّأَةٌ مِنْ كُلِّ غِشٍّ وَبَاطِلِ[1]

أي: «قد علم الله.......

واستخدام المضارع - هنا - أفاد التوكيد والاستمرار، فالله قد (علم) - في الماضي - بهذا الأمر، وما زال يعلم به.

١٢- الإخبار عن المستقبل بالماضي:

ويأتي في موضع واحد هو:

قَبَائِلُ أَفْنَتْهَا الحُرُوبُ، وَلَمْ تَكُنْ ... لِتَفْنَى كِرَامُ النَّاسِ مَا لَمْ تُقَاتِلِ
قَضَتْ بَعْدَهُمْ نَفْسِي عَزَاءً، وَأَصْبَحَتْ ... عَشُوزَتِي، وَانْقَادَ لِلذُّلِّ كَاهِلِي[2]

أي: ستفنى نفسي بعد رحيلهم، بسبب العزاء، فالفعل (قضت) بمعنى ستقضي.
فإحلال الفعل الماضي - هنا - محل فعل المستقبل يدل على تحقيق وقوعه[3].

* * *

(١) الديوان جـ٣، ص١٤٣، ١٤٤.
(٢) الديوان جـ٣، ص١٤٥.
(٣) انظر شرح البيت بالديوان جـ٣، ص١٤٥.

النتائج

نستطيع أن نجمل النتائج العامة للالتفات فيما يلي:

١- إن الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يفيد المبالغة في الوصف.

٢- إن الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب يأتي في الغزل لإظهار مدى حسن الحبيبة وجمالها، أو حين يتحدث عن أمر سيئ فيكره أن ينسب هذا الأمر إليها، أو للمبالغة في وصف الهوى.

أما ذات الالتفات في الهجاء فيجيء للتحقير من شأن المهجو والتقليل من مكانته، أو حين يأنف الشاعر أن يلتفت إلى من يهجوه.

وأما الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب في المدح فيكون بغرض الإخبار بصفات الممدوح وخلاله، أما عن الدعاء فيكون استخدام ضمير المخاطب أليق وأبلغ.

٣- الالتفات عن الغيبة إلى التكلم يجيء في الفخر لإلصاق كل الصفات الحميدة بالمتكلم (أو بقومه)، ويأتي في الغزل للتصريح بالهوى بعد كتمانه، أي بعد الحديث عن الحب بضمير الغائب لا يجد الشاعر مفرًا من أن يبوح بما قلبه، فيصرح بهواه.

٤- الالتفات عن الغيبة إلى الخطاب يأتي في الهجاء للسخرية من الهجو ومواجهته واستنكار أفعاله والدعاء عليه، وفي المدح لتهنئة الممدوح وإظهار الرغبة في النظر إليه، ويكون هذا الالتفات في الرثاء لاستحضار المرثي وبيان أنه لم يمت، أما في الغزل فغرضه طلب الحنان والرحمة من المحبوبة والرفق بحال الحبيب.

٥- إن ظاهرة الإخبار عن المؤنث باستخدام الضمير المذكر لم تردْ إلا في الغزل.

٦- إن التحول عن جمع الذكور إلى جمع الإناث ثم العودة مرة ثانية إلى الضمير الأول يأتي للشمول واستغراق الجنسين في الحكم، أما الإخبار عن جمع الذكور بالمؤنث فيكون بهدف التقليل من شأن من يتكلم عنهم، والنيل من رجولتهم وتحقيرهم.

٧- إن التحول عن المفرد المؤنث إلى ضمير الغائب يأتي حين تكون ثمة شكوى من الشاعر أو فعل يرى أنه ينال من رجولته - كالبكاء مثلًا - فيتحول الشاعر عن مخاطبه المؤنث إلى خطاب المذكر. أما الانصراف عن خطاب جماعة الإناث إلى خطاب جماعة الذكور

فيعنى عدم تخصيص النساء بشيء ما، أو بأمر معين دون الرجال، أى أنه يريد أن يشمل الجنسين بالحكم.

٨- إن التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى يجيء جريًا على عادة العرب في مخاطبة رفيقين عند الرحيل أو عند البكاء على بقايا الديار، بينما يكون الانصراف عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع لعدم التخصيص، أى للشمول والاستغراق.

٩- إن التعبير عن المثنى بالمفرد عُرف لغوى قديم.

١٠- إن مخاطبة اسم الجمع مخاطبة المثنى تأتى على سنة العرب في مخاطبة رفيقين عند السفر.

١١- إن المضارع قد يستخدم بمعنى الماضي لتأكيد المعنى وتقويته، وإن الماضي قد يعبر عن المستقبل للدلالة على تحقيق وقوعه ونفاذه.

* * * * *

المصادر والمراجع

أولًا، المصادر:

- ديوان البارودي، أربعة أجزاء، دار المعارف.
حقق الجزأين الأول والثاني علي الجارم، ومحمد شفيق معروف (١٣٩١هـ - ١٩٧١م)
وحقق محمد شفيق معروف الجزأين الثالث (١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م)، والرابع
(١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م).

ثانيًا، المراجع:

أ- مراجع قديمة في التراث العربي:

١- **التنوخي**، (القاضي محمد بن محمد بن عمرو).
- الأقصى القريب في علم البيان.
- مطبعة السعادة، ط١، ١٣٢٧هـ.

٢- **الجاحظ**، (أبو عثمان عمرو بن بحر).
- الحيوان.
- تحقيق وشرح، عبدالسلام هارون، مطبعة الحلبي، ط١، ١٣٥٧هـ.

٣- **حازم القرطاجني**، (أبو الحسن).
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
تحقيق، د. محمد الحبيب بن خوجة، تونس ١٩٦٦م.

٤- **الخطيب القزويني**، (جلال الدين أبي عبدالله محمد بن سعد الدين).
- الإيضاح في علوم البلاغة.
مطبعة صبيح، ١٩٧١م.

٥- **ابن رشيق**، (أبو الحسن بن رشيق القيرواني).
- العمدة في صناعة الشعر ونقده.
تحقيق، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١ (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م).

٠٦- **الرماني**، (أبو الحسن علي بن عيسى).
- معاني الحروف.
تحقيق، د. عبدالفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٣م.

٠٧- **الزوزني**، (أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني).
- شرح المعلقات السبع.
مطبعة صبيح بالأزهر، (١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م).

٠٨- **ابن سنان الخفاجي**، (أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي).
- شرح وتصحيح، عبدالمتعال الصعيدي، مطبعة صبيح بالأزهر، (١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م).

٠٩- **سيبويه**، (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر).
- الكتاب.
خمسة أجزاء في خمسة مجلدات.
تحقيق وشرح، عبدالسلام هارون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠- **السيوطي**، (جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر).
- الإتقان في علوم القرآن.
جزءان، مطبعة الحلبي، ١٩٥١م.
- همع الهوامع شرح جمع الجوامع.
جزءان، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، بدون تاريخ.

١١- **الصبان**، (محمد بن علي).
- حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك.
أربعة أجزاء في أربعة ملجدات.
مطبعة الحلبي، بدون تاريخ.

١٢- **عبدالقاهر الجرجاني**، (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن).
- دلائل الإعجاز.
تصحيح وتعليق، السيد محمد رشيد، مطبعة صبيح، ط٦، (١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م).

١٣- **العسكري**، (أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري).

- كتاب الصناعتين.
تحقيق، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م).
١٤- ابن عصفور، (علي بن مؤمن بن محمد بن علي).
- المقرب.
جزءان، تحقيق، أحمد عبدالستار الجواري، وعبدالله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد ١٩٧١م.
١٥- ابن مالك، (أبو عبدالله جمال الدين محمد بن مالك).
- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد.
تحقيق، محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨م.
١٦- المبرد، (أبو العباس محمد بن يزيد).
- المقتضب.
أربعة أجزاء في أربعة مجلدات.
تحقيق، محمد عبدالخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ.
١٧- ابن المعتز، (عبدالله بن المعتز).
- البديع.
تحقيق، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، ١٩٤٥م.
١٨- ابن منظور، (جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم).
- لسان العرب.
تحقيق، عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ١٩٧٩م.
١٩- ابن هشام، (أبو محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف).
- مغني اللبيب وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير.
جزءان، مطبعة الحلبي، بدون تاريخ.

ب- مراجع حديثة بالعربية في الأسلوبية وعلم اللغة والنقد والبلاغة والأدب:

١- أنيس، (د. إبراهيم أنيس).
- دلالة الألفاظ.

الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٨٠م.
٢- اولمان، (ستيفن أولمان Stephen Ullman).
- دور الكلمة في اللغة.
ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
٣- تودوروف، (تزفتان تودوروف Tzveran Todorov).
- الإرث المنهجي للشكلانية.
ترجمة وتقديم، أحمد المديني.
مجلة الثقافة الأجنبية العدد الأول، السنة الثانية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ربيع ١٩٨٢م الصفحات من ٥٨ - ٦٦.
٤- حجازى، (د. محمود فهمى حجازى).
- مدخل إلى علم اللغة.
دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٥- درويش، (د. محمد طاهر درويش).
- في النقد الأدبى عند العرب.
مكتبة الشباب، ١٩٧٧م.
٦- راضى، (د. عبدالحكيم راضى).
- نظرية اللغة في النقد العربي.
مكتبة الخانجى، ١٩٨٠م.
٧- زكريا، (د. ميشيل زكريا).
- الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام.
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.
٨- زهران، (د. البدراوى زهران).
- أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوى الحديث.
دار المعارف ١٩٧٧م.
٩- الشايب، (أحمد الشايب).
- الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية.
مكتبة النهضة المصرية، ط٧، (١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م).

١٠- ضيف، (د. شوقي ضيف).
- البلاغة تطور وتاريخ.
دار المعارف، ط٢، ١٩٦٥م.
- في النقد الأدبي.
دار المعارف، ط٦، ١٩٨١م.
١١- طحان، (ريمون طحان).
- الألسنية العربية.
دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٢م.
١٢- الطرابلسي، (محمد الهادي الطرابلسي).
- خصائص الأسلوب في الشوقيات.
منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
- شعر على شعر، معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة.
مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الثالث، ١٩٨٢م. الصفحات من، ٨٥ - ٩٦.
١٣- عبدالبديع، (د. لطفي عبدالبديع).
- التركيب اللغوي للأدب.
النهضة المصرية، ط١، ١٩٧٠م.
١٤- عبدالمطلب، (د. محمد عبدالمطلب).
- البلاغة والأسلوبية.
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
١٥- عوض، (د. يوسف نور عوض).
- الطيب صالح في منظور النقد البنوي.
مكتبة العلم، جدة، ١٩٨٣م.
١٦- عياد، (د. شكري عياد).
- مدخل إلى علم الأسلوب.
دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م).
١٧- المجمع، (مجمع اللغة العربية).
- كتاب الألفاظ والأساليب.
القاهرة، ١٩٧٧م.

١٨- **المسدي**، (عبدالسلام المسدي).
- الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب،
دار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧م.
- التضافر الأسلوبي وإيداعية الشعر، نموذج «ولد الهدى»،
مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الثالث، ١٩٨٢م، الصفحات من ١٠٧ - ١١٩.
١٩- **مصلوح**، (د. سعد مصلوح).
- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية،
دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م).
٢٠- **فاولر**، (روجر فاولر Roger Fowler).
- نظرية اللسانيات ودراسة الأدب،
ترجمة، د. سلمان الواسطي،
مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ربيع ١٩٨٢م، الصفحات من ٨٣ - ٩٤.
٢١- **فضل**، (د. صلاح فضل).
- علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته،
دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، ط١، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).
٢٢- **وادي**، (د. طه ودي).
- جماليات القصيدة المعاصرة،
دار المعارف، ١٩٨٢م.
٢٣- **وارين**، (أوستن وارين ورينية ويليك).
- نظرية الأدب،
ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، (١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م).

جـ- رسائل جامعية:

١- **بدوي**، (نوال محمد كامل بدوي).
- مكانة الالتفات وبلاغته على ضوء أساليب القرآن الكريم والشعر العربي،
رسالة ماجستير مخطوطة بمعهد الدراسات الإسلامية، (١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م).

٢- **سليمان**، (د. فتح الله أحمد سليمان).
- الجملة الشرطية في شعر البارودي.
رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٨٢م.

٣- **الشمسان**، (أبو أوس إبراهيم الشمسان).
- الجملة الشرطية عند النحاة العرب، مطابع الدجوى، عابدين، ط١، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م).

* * * * *

REFERENCES

1. Breadsley, Monore C.,:
"Style and Good style" in Contemporary Essays on style, Rhetoric, Linguistics and Criticism, edited by: Glen A. Love and Michael Payne. U.S.A. 1969 p.3-15.
2. Cluysenaar, Anne.,
"Aspects of Literary stylistics, A Discussion of Dominant structures in verse and prose", New York, 1976.
3. Doherty, Paul C.,:
"Stylistics-A Bibliographical Survey" in "Literary style: A Symposium," edited by: Seymour Chatman, Oxford University Press, London and New York,1977.
4. Enkvist, Nils Erik, John Spencer and Michael Gregory.,
"Linguistics and Style", Oxford University Press, 1978
5. Epstein, E.L.,
"Language and Style", Methuen and Co. Ltd., 1978.
6. Guiraud, Pierre.,
"Immanence and Transitivity of Stylistic Criteris", in Literary Style: A Symposium", edited by: Seymour Chatman.
7. Kalpan, Robert B.,
"Annual Review of Applied Linguistics", Newbury House Publishers, Inc., U.S.A. 1983.
8. Lado, Robert.,
"Language testing, the Construction and use of foreign Language Tests", Longman, London, 1961.
9. Milic, Lowis, T.,
A- "Rhetorical choice and Stylistic Option: The conscious

and Unconscious Poles", in Literary Style: A Symposium",.
edited by: Seymour Chatman.
B- "Theories of Styles and their Implications for the Teaching of Composition", in "Contemporary Essays on Style", edited by: Glen A. Love and Michael Payne.

10. Osgood, Charles E.
"Some Effects of Motivation on Style of Encoding", in "Style in Language", edited by Thomas A. Sebeok, U.S.A. 1964.

11. Saporta, Sol.,
"The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language", in "Style in Language", edited by Thomas A. Sebeok.

12. Sayce, R. A.,
"Style in French prose, A Method of Analysis", Oxford University Press, 1958.

13. Spitzer, Leo.,
"Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics" New York, 1962.

14. Stankiewicz, Edward.,
"Linguistics and The Study of Poetic Language", in "Style in Language" edited by Thomas A. Sebeok.

15. Thorne, J.P.,
"Generative Grammar and Stylistic Analysis", in "New Horizons in Linguistics", edited by John Lyons, Penguin Book, 1972.

16. Todorov, Tzvetan.,
"The Place of Style in The Structure of the Text", in "Literary Style: A Symposium", edited by Seymour Chatman.

17. Turner, G.W.,:
"Stylistics", A Pelican Books London, 1973.
18. Ullmann, Stephen.,
"Stylistics and Semantics", in "Literary Style:
A Symposium", edited by Seymour Chatman.
19. Wellek, Rene
"Stylistics, Poetics and Criticism", in "Literary Style:
A Symposium", edited by Seymour Chatman.
20. Widdowson, H. G.,
"Stylistics and the Teaching of Literature", Longman
Group Limited, London, 1979.

* * * * *

الفهرس

الموضوع | الصفحة

• مقدمة عن: الأسلوبية... ذلك المنهج الجديد - أ. د. طه وادى ٣

• **مقدمة المؤلف** ٧

• **الفصل الأول: الأسلوب والأسلوبية** .... (١١-٣٧)

أولًا: مفهوم الأسلوب ١١

١- الأسلوب من زاوية المنشيء ١١

٢- الأسلوب من زاوية النص ١٥

٣- الأسلوب من زاوية المتلقي ٢٢

ثانيًا: أصول الأسلوبية في التراث ٢٤

١- المنظور النحوي ٢٥

٢- المنظور البلاغي ٢٧

٣- الأسلوبية في إطار البلاغة ٣٠

٤- الأسلوبية في إطار النقد الأدبي ٣٥

ثالثًا: الأسلوبية في إطار الدراسات اللغوية والنقدية المعاصرة ٣٨

١- مفهوم الأسلوبية ٣٨

٢- اتجاهات الأسلوبية ٤٠

٣- مجالات الأسلوبية ٤١

٤- وظيفة الأسلوبية ٤٣

٥- مدخل الدراسة الأسلوبية ٤٤

٦- موقع الأسلوبية ٤٨

• **الفصل الثاني: التحليل الأسلوبي** .... (٥٣-٩٠)

١- أهمية التحليل الأسلوبي ٥٣

٢- كيفية التحليل الأسلوبي ٥٤

٣- محاذير التحليل الأسلوبي ٥٦
٤- عرض لبعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة: ٥٧
أ- الجهود العربية في مجال التحليل الأسلوبي: ٥٨
- خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٨
- الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية ٧٦
ب- الجهود الأوروبية في مجال التحليل الأسلوبي: ٨٢
- النموذج الأول: القصيدة ٨٣
- النموذج الثاني: الفقرة ٨٨
• **الفصل الثالث: التناوب** .... (٩١-١٣٦)
أولًا: التناوب بين الأفعال ٩٢
ثانيًا: التناوب بين الأسماء ١١٣
ثالثًا: التناوب بين المصادر: ١١٨
أ- مجيء المصدر نائبًا عن مصدر الفعل المذكور ١١٨
ب- مجيء المصدر نائبًا عن الحال ١٢٠
ج- مجيء المصدر نائبًا عن الصفة ١٢١
رابعًا: التناوب بين الحروف ١٢١
أولًا: الحروف أحادية البناء ١٢٢
١- الباء ١٢٢
٢- الفاء ١٢٤
٣- اللام ١٢٤
ثانيًا: الحروف ثنائية البناء ١٢٥
١- إنّ ١٢٥
٢- أو ١٢٧
٣- ما ١٢٨
٤- عَنْ ١٢٨
٥- مِنْ ١٢٩

٦- فِي ١٣٠
٧- لَمْ ١٣١
٨- استعمال «يا» لنداء القريب ١٣٢
ثالثًا: الحروف الثلاثية البناء ١٣٢
١- إِلَى ١٣٢
٢- أمّا ١٣٣
٣- عَلَى ١٣٣
النتائج ١٣٥
• **الفصل الرابع: الحـذف** .... (١٣٧-١٦٧)
أولًا: حذف المسند إليه في الجملة الاسمية: ١٣٩
الصورة الأولى: حذف المسند إليه في صدور الأبيات ١٤٠
الصورة الثانية: حذف المسند إليه في أعجاز الأبيات ١٤٧
الصورة الثالثة: حذف المسند إليه في صدر البيت وعجُزه ١٤٧
ثانيًا: حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية: ١٤٨
الصورة الأولى: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق .. ١٤٨
الصورة الثانية: حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول به ١٤٩
الصورة الثالثة: حذف المسند والمسند إليه لوجود قرينة على حذفهما ١٤٩
الصورة الرابعة: حذف المسند والمسند إليه في التراكيب الشائعة ١٥٠
ثالثًا: الحذف في الحروف: ١٥١
١- حذف همزة الاستفهام ١٥١
٢- حذف «لا» النافية ١٥٢
٣- حذف «هل» بعد «أم» التي للإضراب ١٥٤
٤- حذف حرف النداء ١٥٤
رابعًا: الحذف في التركيب الشرطي ١٥٨
١- حذف أداة الشرط وفعله ١٥٩
٢- حذف جواب الشرط ١٦٠

خامسًا: حذف الفَضَلات أو «المُكَمِّلات» ١٦١
١- حذف المفعول به ١٦١
٢- حذف النعت ١٦٣
٣- حذف المنعوت وإبقاء النعت ١٦٣
٤- حذف المستغاث به ١٦٣
٥- حذف المستغاث لأجله ١٦٤
٦- حذف المعطوف عليه ١٦٤
النتائج ١٦٦
• **الفصل الخامس: الاعتراض** .... (١٦٩-٢٠١)
أولًا: الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية ١٧٠
ثانيًا: الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية بركنيها «المبتدأ والخبر» ١٧٦
ثالثًا: الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بإنَّ أو إحدى أخواتها .. ١٨٤
رابعًا: الاعتراض بين النعت والمنعوت ١٩٤
خامسًا: الاعتراض في الجملة الشرطية ١٩٧
النتائج ٢٠٠
• **الفصل السادس: التقديم والتأخير** .... (٢٠٣-٢٢١)
أولاً: السمات العامة المتعلقة بالتقديم والتأخير ٢٠٤
١- تقديم المفعول به ٢٠٤
٢- تقديم الحال ٢٠٦
٣- تقديم المفعول لأجله على الفاعل ٢٠٧
٤- تقديم المفعول به والمفعول لأجله على الفاعل ٢٠٧
٥- تقديم المفعول به والتمييز على الفاعل ٢٠٨
٦- تقديم المفعول به والجار والمجرور ٢٠٨
٧- تقديم المفعول به والحال والجار والمجرور على الفاعل ٢٠٩
٨- تقديم المفعول به والظرف والمضاف إليه على الفاعل ٢٠٩
٩- تقديم الظرف والمضاف إليه وجملة الشرط ٢١٠

١٠- تقديم الجار والمجرور وجملة الشرط ٢١٠
١١- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل ٢١١
١٢- تقديم الظرف والحال والجار والمجرور على الفاعل ٢١١
١٣- تقديم الجار والمجرور ٢١١
١٤- تقديم الجار والمجرور والمفعول به ٢١٢
١٥- تقديم الجار والمجرور والمفعول لأجله على الفاعل ٢١٤
١٦- تقديم الجار والمجرور في الجملة المبنية للمجهول ٢١٤
ثانيًا: السمات الخاصة المتعلقة بالتقديم والتأخير ٢١٤
١- تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا للبيت ٢١٤
٢- تأخير الفاعل ووقوعه بين المفعول الأول والمفعول الثاني ٢١٥
٣- تأخير المفعول به في الجملة الطلبية ووقوعه مقطعًا للبيت ٢١٥
٤- تأخير المفعول به على اسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله ٢١٥
٥- تأخير الجار والمجرور في أسلوب القصر ٢١٦
٦- تقديم الخبر في الجملة الاسمية ٢١٦
٧- تأخير الخبر والإتيان به بعد أربعة أبيات ٢١٦
٨- تأخير مقول القول والإتيان به بعد خمسة أبيات ٢١٧
٩- تقديم المتعلقات وتأخيرها مما يؤدي إلى ثقل في التركيب ٢١٧
١٠- التقديم والتأخير في التعبير الجاهز ٢١٨
ثالثًا: التقديم في التركيب الشرطي ٢١٨
النتائج ٢٢١
• **الفصل السابع: الالتفات** .... (٢٢٣-٢٤٠)
١- الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ٢٢٤
٢- الالتفات عن ضمير المخاطَب إلى ضمير الغائب ٢٢٤
٣- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ٢٢٩
٤- الالتفات عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب ٢٣٠
٥- الإخبار عن المؤنث بالمذكر ٢٣٢

٦- التحول عن المذكر إلى المؤنث ٢٣٣
٧- التحول عن المؤنث إلى المذكر ٢٣٤
٨- التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب المثنى ٢٣٦
٩- التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع ٢٣٦
١٠- التعبير عن المثنى بالمفرد ٢٣٧
١١- مخاطبة اسم الجمع خطاب المثنى ٢٣٧
١٢- الإخبار عن الماضي بالمضارع ٢٣٧
١٣- الإخبار عن المستقبل بالماضي ٢٣٨
النتائج ٢٣٩
• **المصادر والمراجع** ٢٤١
• **الفهرس** ٢٥١

رقم الإيداع: ٤٥٥٣ لسنة ٢٠٠٤
الترقيم الدولي: I.S.B.N.: 977-241-564-X

أميرة للطباعة
٥ شارع محمود الخضرى - عابدين
[illegible] محمول: [illegible]